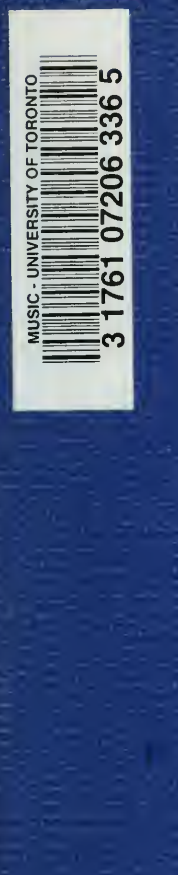

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07206 336 5

Lehrbuch

der

musikalischen Harmonik.

Lehrbuch

der

musikalischen Harmonik

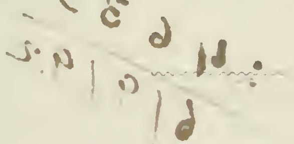
in gemeinfasslicher Darstellung

für höhere Musikschulen und Lehrerseminarien,
sowie zum Selbstunterrichte

von

Carl Mayrberger

Professor der Musik an der Staatspräparandie zu Pressburg.



Erster Theil.

Die diatonische Harmonik in Dur.

Pressburg und **Leipzig**

Verlag von Gustav Heckenast.

1878.

Seiner Hochgeboren

dem Herrn Herrn

Géza Grafen Zichy de Vasonkeö

Präsidenten des National-Conservatoriums in Budapest,

dem eifrigen Förderer musikalischer Kunst,

seinem verehrten Gönner,

gewidmet vom

Verfasser.

Vorrede.

Die Harmonielehre als Grammatik der Tonsprache kann weder der logischen Entwickelung und wissenschaftlichen Beweisführung ihrer Sprachregeln entbehren, noch darf sie das ästhetische oder überhaupt philosophische Gebiet betreten.

Da der Verfasser ein Schüler des k. k. Hofkapellmeisters Gottfried Preyer ist, welch' Letzterer wieder den Unterricht des berühmten Harmonikers und Contrapunktisten Simon Sechter genoss, so ist es wohl erklärlich, wenn dieses Lehrbuch grösstentheils mit dem Werke S. Sechter's „die richtige Folge der Grundharmonieen oder vom Fundamentalbasse" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1853) übereinstimmt.

Das vorliegende Werk betritt aber durch die genaue Präcisirung des Begriffes einer Accord-Consonanz (siehe Einleitung Seite 11), und durch Aufstellung dieses Begriffes als Axiom, aus welchem wieder alle späteren Regeln sich logisch von selbst entwickeln, den wissenschaftlichen Weg.

Es eignet sich aber auch durch seine leichtverständliche, selbst dem minder talentirten Schüler zugängliche, ganz und gar aus der Praxis hervorgegangene Methode zum Selbststudium, wie vielleicht keines der zahlreich erschienenen, theils zu empirisch und lückenhaft gehaltenen, theils zu viel ästhetisirenden Lehrbücher.

Dadurch dürfte der Verfasser wohl einem Bedürfnisse, insbesondere ausübender und in ihrer harmonisch-theoretischen Bildung zurückgebliebener Musiker abgeholfen haben.

Die Erklärung der Vorhalte (siehe §§ 70 bis 99), der Durchgangs- und Wechselnoten (siehe §§ 60 bis 62) wurde so ausführlich und leichtverständlich vielleicht noch nirgend gebracht, während ein besonderes Gewicht auf den Unterschied zwischen Accord-, sowie Vorhalt- und Durchgangs-Dissonanzen, endlich zwischen beiden Letzteren gelegt wurde.

Der dem Schüler meistens unverständliche freie Eintritt einer Dissonanz kann ja eben nur durch diesen Unterschied allein gemeinfasslich erklärt werden.

Wenn der Verfasser die Existenz der Vorhaltaccorde als Stammaccorde, entgegen den meisten Lehrbüchern, läugnet, so geschah es, weil deren Existenzberechtigung nicht allein eine völlig unbegründete, auch von Moritz Hauptmann als falsch bezeichnete ist (siehe dessen „Natur der Harmonik und Metrik" Seite 158), sondern, weil auch ohne deren Annahme alle harmonischen Gestaltungen erklärt werden können. Ausführliches hierüber findet der Schüler im Schlussworte dieses ersten Theiles.

Wo sich in vorhandenen Lehrbüchern Gutes und Richtiges vorfand, welches bereits allgemeinen Eingang gefunden, wurde selbes auch in diesem Lehrbuche benützt.

Und nun zuletzt noch einige Worte an den Schüler zur Beherzigung.

Er schreite ja nicht zu schnell von einem Lehrsatze zum andern; das Spätere folge erst dann, wenn das Frühere vollkommen zum Verständniss gelangt ist.

Vorzugsweise arbeite er die im Lehrbuche gegebenen Aufgaben ganz durch, und steht ihm kein Lehrer zur Seite, so corrigire er dieselben nach den Ausarbeitungen des Hilfsbuches. (Siehe Schlussabsatz des § 69.)

Hat er sämmtliche Gesetze der Harmonik in sich aufgenommen, und versucht er sich dann in der Harmonisirung gegebener Melodieen, so hüte er sich vor der meist dilettantischen Sucht nach überraschenden Harmoniewendungen. Die Gelegenheit zu Ueberraschungen ist ja nicht immer naturgemäss vorhanden, und führt diese Sucht meistens zum harmonischen Schwulst, welcher wieder der natürliche Feind jeder einfachen und volksthümlichen Melodie ist, und dieselbe oft bis zur Unverständlichkeit verballhornt. Gerade in der zweckwidrigen überladenen Harmonisirung liegt oft der Grund der Wirkungslosigkeit an und für sich wirklich guter Melodieen.

Daher zuerst hübsch langsam im Studium, und dann einfach und natürlich im Schaffen.

Pressburg, im October 1877.

Carl Mayrberger.

Einleitung.

Die Harmonielehre hat die Kenntniss der Akkorde und deren regelrechter Verbindung zum Zwecke.

Da jedoch die Akkorde durch den gleichzeitigen Zusammenklang mehrerer Töne gebildet werden, welche wieder untereinander in Bezug auf Entfernung in einem bestimmten Verhältnisse stehen, was man Intervall oder Zwischenraum nennt, so ist es billig, vorerst die Intervallenlehre zu behandeln.

Intervallenlehre.

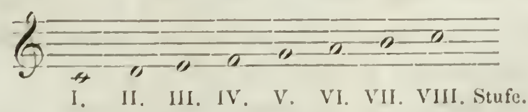
Unter Intervall oder Zwischenraum versteht man die Entfernung eines höheren Tones von einem tieferen.

Diese Entfernung muss demnach bald grösser oder kleiner sein, je nachdem der höhere Ton auf einer näheren oder entfernteren Stufe zum tieferen Tone steht.

Nimmt man z. B. C als auf der ersten Stufe stehend an, so wird

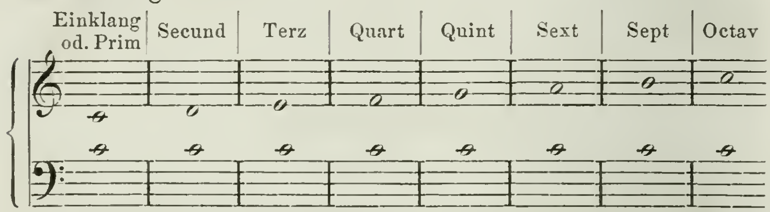
das nächst höhere D auf der 2.
„ „ „ E „ „ 3.
„ „ „ F „ „ 4.
„ „ „ G „ „ 5.
„ „ „ A „ „ 6.
„ „ „ H „ „ 7.

etc. stehen, z. B.



Anmerkung. Es bedarf wohl keiner Erwähnung, dass man bei einem Schüler der Harmonielehre wenigstens die Kenntniss der Tonleiter voraussetzen darf.

Wird nun einer von obengenannten Tönen als unterster vorausgesetzt, und denkt man sich die übrigen nach und nach darüber, so entstehen die nachfolgenden Intervalle; z. B. C als untersten angenommen



Wir sehen hier bei diesen Intervallen 2 Töne über einander, wovon der obere nach unserer Lehre das Intervall selbst, der untere hingegen der Grundton dieses Intervalls genannt wird.

Beim Einklange bildet daher das eine c (welches man sich der Verständlichkeit halber von einer höheren Stimme zu Gehör gebracht vorstellen muss) das Intervall des Einklangs, während das andere (von einer tieferen Stimme intonirte) c den Grundton dieses Einklanges bildet.

Bei der Secund $\frac{d}{c}$ bildet der Ton d das Intervall der Secund, während c der Grundton dieser Secund ist.

Die Erklärung und Ursache der Benennung der übrigen Intervalle und ihrer Grundtöne möge der Schüler selbst aufzufinden suchen, was ihm nach dem Vorhergesagten keine Schwierigkeiten bereiten wird.

Aber Gewicht muss jetzt schon darauf gelegt werden, dass der obere Ton mit dem Namen des Intervalls belegt, und der untere Ton als Grundton dieses Intervalls bezeichnet wird.

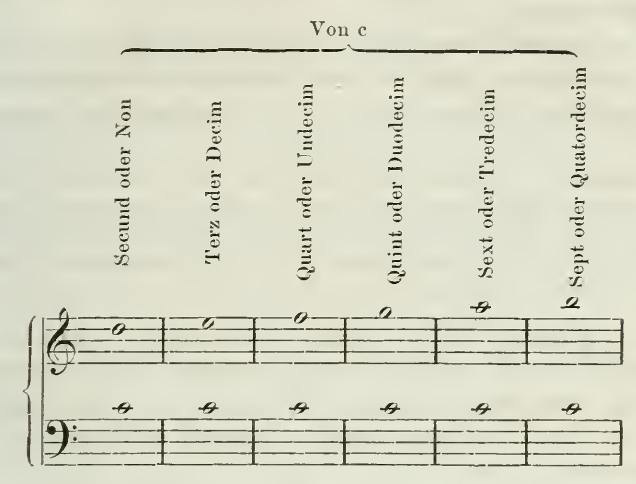
Der Nutzen dieses Verfahrens wird sich schon bei Erklärung der Consonanzen und Dissonanzen, noch mehr aber später beim doppelten Contrapuncte erweisen.

In der Regel zählt man die Intervalle blos bis zur Octave.

Die über eine Octave hinausgehenden Intervalle können auf zweierlei Art benannt werden; entweder

1. nach der wirklichen Entfernung vom tieferen Tone, oder
2. indem man nach der Octave wieder mit der Secund, Terz, Quart etc. beginnt.

Im folgenden Beispiele zeigen die oberen Namen die erste, die unteren die zweite Verfahrungsweise:



die nächst höhere Octave, z. B.



heisst aber nie Quintdecim, wie einige Lehrbücher fälschlich angeben, sondern einfach wieder Octave.

Dies ist auch der Grund, warum die über zwei Octaven hinausliegenden Intervalle nicht mehr nach ihrer wirklichen Entfernung, sondern nach den zwei vorseits aufgezeigten Arten benannt werden. Z. B. in dem folgenden Intervalle



ist das obere d zu seinem tiefer liegenden c nie Sextdecim (der 16. Ton), sondern entweder Non oder Secund.

Wann ein Intervall so oder anders zu benennen ist, ob z. B. mit Secund oder Non etc., wird im Verlaufe dieses Lehrbuches gezeigt werden.

Die bis jetzt kennen gelernten Intervalle haben wir einfach dadurch gefunden, dass wir die diatonische C dur-Tonleiter als Basis und deren ersten Stufenton c als Ausgangston genommen haben.

Anmerkung. Im Allgemeinen versteht man unter diatonischer Tonleiter jene, welche, durch die Töne gehend (*δια-τονος*) keine Tonstufe auslassend, aber jede nur in einer Form, mit einem Ton besetzt, daher nur fünf Ganz- und zwei Halbtöne enthält, zum Unterschied von der chromatischen Tonleiter, welche alle dazwischen liegenden Halbtöne gleichfalls mit benutzt (Marx).

Das gleiche Resultat werden wir erhalten, wenn wir die diatonische C moll-Tonleiter als Basis benutzen. Der Unterschied wird nur darin liegen, dass die 3. Stufe nicht e, sondern es heisst, daher die Terz von c nicht mehr e, sondern in diesem Falle es heissen wird.

Wir haben daher schon zweierlei Terzen, nämlich $\frac{e}{c}$ und $\frac{es}{c}$ gefunden, und setzen wir unser Verfahren nach gewissen Grundsätzen fort, so werden wir noch andere Terzen, ebenso verschiedene Quarten, Quinten, Sexten, Septen und Octaven finden, die man daher billigerweise alle kennen lernen muss.

Uebersicht sämmtlicher Intervalle.

Einklänge Primen		Secunden			Terzen			
rein	über-mässig	klein	gross	über-mässig	ver-mindert	klein	gross	über-mässig

Quarten			Quinten			Sexten			
vermindert	rein	übermässig	vermindert	rein	übermässig	vermindert	klein	gross	übermässig

Septen			Octaven		Nonen	
vermindert	klein	gross	vermindert	rein	klein	gross

Auf die Frage beispielsweise: wie heisst die Terz von c? muss man von c aufwärts bis zu seiner 3. Stufe zählen.

Auf die Frage: was ist e zu c für ein Intervall? muss man von e nach c abwärts die Stufen abzählen.

Auffinden und Erkennen der Intervalle.

Um die im vorseitigen Schema aufgeführten reinen, grossen, kleinen, verminderten und übermässigen Intervalle schnell und genau auffinden, oder gegebene erkennen zu lernen, bedient man sich dreierlei Maasse:

1. des kleinen halben Tons,
2. des grossen halben Tons, und
3. der grosse Secunde, die ihrerseits wieder aus einem kleinen und einem grossen halben Ton besteht, mithin schon ein zusammengesetztes Maass bildet.

Unter einem kleinen halben Ton versteht man die geringste Entfernung zweier Töne auf einer und derselben Klang- oder Tonstufe, z. B. c—cis.

Unter einem grossen halben Ton versteht man die geringste Entfernung zweier Töne auf zwei nebeneinander stehenden Klang- oder Tonstufen, z. B.

Obwohl cis und des ein und derselbe Ton sind, so ist doch cis näher zu c, da es von derselben Stufe herrührt, während des nicht mehr von der C, sondern von der nächst höheren Tonstufe D herrührt.

Anmerkung. A. B. Marx meint freilich in seiner allgemeinen Musiklehre (Leipzig bei Breitkopf & Härtel), die Unterscheidung in kleine und grosse halbe Töne entbehre jeder practischen Anwendung, weil der wirkliche Unterschied des Tonmaasses zwischen grossem und kleinem halben Ton durch die Temperatur längst aufgehoben ist, mithin cis wie des, dis wie es etc. klinge.

Wenn aber auch der Klang der gleiche ist, so ist doch durch die eingeführte Temperatur die Benennung sowohl, als auch die practische Anwendung eine verschiedene geblieben; es dürfte daher dem Schüler viel leichter sein, unter c—cis, und c—des zwei verschiedene Halbtöne, als unter denselben einen und denselben Halbton zu verstehen.

Um aber gleich hier zu zeigen, in welchen Widerspruch Marx durch die Verwerfung des Unterschiedes zwischen kleinem und grossem halben Ton gerieth, diene Folgendes:

Seite 34 seiner Musiklehre sagt Marx: „Diese scheinbar überflüssigen Doppelbenennungen haben guten Grund für sich, sie sind für Klarheit und Leichtigkeit (soll wohl heissen: Richtigkeit) der Schreibart unentbehrlich"

und Seite 41 Anmerkung: „Hier zeigt sich der Einfluss der Doppelbenennungen. Cis und Dis sind Ganztöne; aber Des und Dis sind keine, denn Des und Dis gehören ein und derselben, Cis und Dis aber zwei neben einander liegenden Stufen an. Gleichwohl sind es Töne von gleicher Höhe — und wir müssen von einem späteren Unterrichte die Aufklärung erwarten, wenn eine scheinbar nur im Namen steckende Unterscheidung nöthig ist."

Hätte Marx die Lehre vom kleinen und grossen halben Ton beibehalten, so hätte ihm seine eigene Maxime schon die Aufklärung gegeben, die er erst von der Zukunft erwartet; denn er hätte gefunden, dass die Entfernung von Cis auf Dis einen grossen und einen kleinen halben Ton (nämlich cis—d und d—dis) ausmacht, mithin eine grosse Secund oder Ganzton beträgt, während die Entfernung von Des auf Dis zwei kleine halbe Töne (nämlich des—d und d—dis) in sich fasst, mithin kleiner als ein Ganzton sein muss, der aus einem kleinen und einem grossen halben Ton besteht.

Gehen wir nun zu unseren aufgezählten verschiedenen Intervallen zurück, und beginnen wir deren Messung, so gelangen wir zu folgendem Resultate:

1. Der reine Einklang (c—c) enthält gar keine Entfernung in sich, denn c und c sind ganz einfach dieselben Töne;

2. Der übermässige Einklang c—cis besteht aus einem kleinen halben Ton, denn cis ist wohl höher als c, steht aber auf derselben Tonstufe, da es aus c durch Erhöhung gewonnen wurde;

3. Die kleine Secunde c—des besteht aus einem grossen halben Tone, denn des ist zu c die geringste Entfernung der nächst höher liegenden D-Stufe, aus der es durch Erniedrigung entstanden ist.

Anmerkung. Ueberaus nothwendig ist es für den Schüler der Harmonielehre, dass er sich klar werde über die Entfernung der einzelnen Intervalle.

Als Hauptmaxime muss daher gelten, dass alle, sei es durch Erhöhung oder Erniedrigung, entstandenen Töne zu ihrem Stammtone eine geringere Entfernung betragen, als erhöhte oder erniedrigte Töne eines anderen Stammtones. Die musikalischen Stammtöne sind C, D, E, F, G, A, H, daher cis zu C näher stehen muss als des, obwohl cis und des dem Klange nach eins sind.

Einen weiteren Beleg für diesen Grundsatz gibt das Intervall $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{dis}}{\text{c}}$ und $\genfrac{}{}{0pt}{}{\text{eses}}{\text{c}}$. Obwohl eses zu c dem Klange nach näher steht, ist es doch von c weiter entfernt, denn eses ist durch Erniedrigung der 3. Stufe e, dis hingegen durch Erhöhung der näher liegenden d-Stufe entstanden; daher ist aber auch eses zu c eine verminderte Terz, während dis zu c eine übermässige Secund bildet.

4. Die grosse Secund c—d (auch Ganzton genannt) besteht aus einem kleinen und einem grossen halben Tone; denn von c auf cis ist ein kleiner und von cis auf d ein grosser halber Ton, da cis—d die geringste Entfernung zweier neben einander liegender Tonstufen ist.

5. Die übermässige Secund c—dis besteht aus einer grossen Secund c—d (vide 4) und einem kleinen halben Ton d—dis.

6. Die verminderte Terz c—eses besteht aus 2 grossen halben Tönen und zwar c—des (vide 3) und des—eses.

7. Die kleine Terz c—es besteht aus einer grossen Secund c—d (vide 4) und einem grossen halben Ton d—es.

8. Die grosse Terz c—e besteht aus 2 grossen Secunden,

denn c—d (vide 4) ist	1 grosse Secund
von d auf dis ist ein kleiner halber Ton, von dis auf e ist ein grosser halber Ton, ein kleiner und ein grosser halber Ton machen aber laut 4 wieder	1 „ „
zusammen also	2 gr. Secunden.

9. Die verminderte Quart c—fes besteht aus einer grossen Secund c—d (vide 4) und zwei grossen halben Tönen, denn d—es ist der eine und es—fes der andere.

10. Die reine Quart c—f besteht aus zwei grossen Secunden c—e (vide 8) und einem grossen halben Ton e—f.

11. Die übermässige Quart c—fis besteht aus drei grossen

Secunden, denn von c zu e sind laut 8 . .	2 grosse Secunden,
von f zu fis ein kleiner halber Ton, von fis zu g ein grosser halber Ton, ein kleiner und ein grosser halber Ton machen aber wieder	1 „ Secund
mithin besteht die übermässige Quart c-fis aus	3 grossen Secund.,

daher dieselbe in den älteren Lehrbüchern auch Tritonus genannt wird, abgeleitet aus dem griechischen tri (drei) und tonos (Ganzton oder unsere grosse Secund).

12. Die verminderte Quint c—ges besteht aus zwei grossen Secunden c—e (vide 8) und zwei grossen halben Tönen, denn e—f ist der eine und f—ges der andere.

13. Die reine Quint c—g besteht aus drei grossen Secunden und zwar c—fis (vide 11) und einem grossen halben Ton fis—g.

14. Die übermässige Quint c—gis besteht aus vier grossen

Secunden und zwar aus c—fis (vide 11) d. i.	3 grossen Secunden,
ferner aus dem grossen halben Ton fis—g und dem kleinen halben Ton g—gis, was wieder	1 grosse Secund
mithin in Summa	4 grosse Secunden

ausmacht.

15. Die verminderte Sext c—asas besteht aus zwei grossen Secunden c—e (vide 8) und drei grossen halben Tönen und zwar e—f, f—ges und ges—asas.

16. Die kleine Sext c—as besteht aus drei grossen Secunden c—fis (siehe 11) und zwei grossen halben Tönen und zwar fis—g und g—as.

17. Die grosse Sext c—a besteht aus vier grossen Secunden und zwar c—gis (siehe 14) und einem grossen halben Ton gis—a.

18. Die übermässige Sext c—ais besteht aus fünf grossen Secunden und zwar aus c—gis (s. 14) d. i. 4 grossen Secunden,
ferner aus dem grossen halben Tone gis—a
und dem kleinen halben Tone a—ais, was
wieder . . . . 1 grosse Secund,
mithin in Summa 5 grosse Secunden
ausmacht.

19. Die verminderte Sept c—bb besteht aus drei grossen Secunden und zwar c—fis (siehe 11) und drei grossen halben Tönen, nämlich fis—g, g—as und as—bb.

20. Die kleine Sept c—b besteht aus vier grossen Secunden und zwar c—gis (siehe 14) und zwei grossen halben Tönen, nämlich gis—a und a—b.

21. Die grosse Sept c—h besteht aus fünf grossen Secunden und zwar c—ais (siehe 18) und einem grossen halben Tone ais—h.

22. Die verminderte Octave c—ces besteht aus vier grossen Secunden und zwar c—gis (siehe 14) und drei grossen halben Tönen und zwar gis—a, a—b und b—ces.

23. Die reine Octave besteht aus fünf grossen Secunden und zwar c—ais (siehe 18) und zwei grossen halben Tönen, nämlich ais—h und h—c.

24. Die kleine Non besteht aus fünf grossen Secunden und zwar c—ais (siehe 18) und drei grossen halben Tönen, nämlich ais—h, h—c und c—des.

25. Die grosse Non c—d besteht aus sechs grossen Secunden und zwar c—ais (siehe 18) d. i. . . . 5 grossen Secunden,
ferner aus ais—h einem grossen halben
Tone und h—his einem kleinen halben
Ton, mithin wieder . . . . 1 grossen Secunde
in Summa 6 grossen Secunden,

ferner aus zwei grossen halben Tönen und zwar his—cis und cis—d.

Auf diese freilich etwas beschwerliche, wenn auch durch und durch wissenschaftliche Weise, lassen sich gegebene Intervalle erkennen oder gewünschte auffinden.

Bequemer dürfte folgendes Verfahren sein.

Aus dem gezeigten Schema konnte man unschwer ersehen, dass, nimmt man irgend einen beliebigen Ton als erste Stufe einer Dur-Tonleiter an, z. B. C als erste Stufe von C—dur,

mithin C, D, E, F, G, A, H, C, D
als 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. Stufe,

so bildet die zweite Stufe zu ihm eine grosse Secund,

die 3. Stufe die grosse Terz,
„ 4. „ „ reine Quart,
„ 5. „ „ reine Quint,
„ 6. „ „ grosse Sext,
„ 7. „ „ grosse Sept,
„ 8. „ „ reine Octave,
„ 9. „ „ grosse Non.

Man hat sich daher ausser diesem nur noch die Anzahl der einzelnen Intervalle und den Grundsatz zu merken, dass über den grossen und reinen die übermässigen, und unter den grossen die kleinen und verminderten, unter den reinen hingegen blos die verminderten Intervalle liegen.

Ein Beispiel wird dies anschaulicher machen:

Würde zum Beispiel gefragt: Wie heisst die verminderte Sext von a? so nehme man a als erste Stufe von A-dur, dessen sechste Stufe fis gibt uns die grosse Sext, diese um einen kleinen halben Ton erniedrigt gibt die kleine Sext f und diese wieder um einen kleinen halben Ton erniedrigt gibt die gewünschte verminderte Sext von a, nämlich: fes.

Oder die Frage umgekehrt: Was ist fes zu a für ein Intervall? so antworte man: fes rührt offenbar von der f-Stufe her; nun nimmt man a wieder als erste Stufe von A-dur, sucht zuerst die grosse, dann kleine Sext und wird dann fes als verminderte Sext von a erkennen.

Man kann dem Schüler nicht genug anrathen, sich vollständige Festigkeit in der Intervallenlehre zu erwerben, denn

auf ihr beruht grösstentheils die Harmonielehre und der Contrapunct.

In der Generalbassschrift (bezifferte Orgelstimme oder auch bezifferter Bass genannt) bezeichnet man

den	Einklang	mit	der	arabischen	Ziffer	1
die	Secund	„	„	„	„	2
„	Terz	„	„	„	„	3
„	Quart	„	„	„	„	4
„	Quint	„	„	„	„	5
„	Sext	„	„	„	„	6
„	Sept	„	„	„	„	7
„	Octav	„	„	„	„	8
„	Non	„	„	„	„	9
„	Decim	„	„	„	„	10
„	Undecim	„	„	„	„	11
„	Duodecim	„	„	„	„	12
„	Tredecim	„	„	„	„	13, endlich
„	Quatordecim		„	„	„	14

Die Versetzungszeichen, als ♯, ♭, ×, ♭♭, ♮ werden, wie bei den Noten vorne gemacht, seltener hinter den Ziffern. Nur bei der 4 und 6 bedient man sich statt des Erhöhungszeichens (♯) einer Abkürzung, z. B. statt ♯ 4 macht man 4+ und statt ♯ 6 macht man oft 6̸.

Stehen diese Versetzungszeichen bei keiner Ziffer, so beziehen sie sich immer auf die Terz des Basses.

Consonanzen und Dissonanzen.

Die ältere Lehre versteht unter Consonanz dasjenige Intervall, welches wohlklingt, unter Dissonanz dasjenige, welches übel- oder schlechtklingt.

Diese Erklärung ist einerseits eine sprachlich unrichtige, denn consonare heisst nicht wohl-, sondern mitklingen, dissonare nicht schlecht-, sondern auseinanderklingen; anderseits müsste, wenn diese Erklärung richtig wäre, der Gebrauch von Dissonanzen, als übel oder schlecht klingend, vollständig verboten werden*).

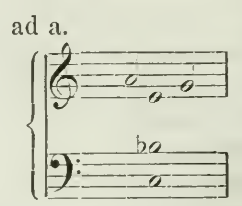
*) Siehe M. Hauptmann „die Natur der Harmonik u. Metrik“ bei Breitkopf & Härtel 1853 p. 42 § 46.

Ein neueres und mit Recht geschätztes, in einem Conservatorium eingeführtes Lehrbuch geht zwar von dieser Definition ab, und nähert sich dadurch einigermaassen der von Moritz Hauptmann aufgestellten Erklärung der Consonanzen und Dissonanzen, hat aber entschieden Unrecht, wenn es ein für allemal

a. als Consonanzen sämmtliche reine, dann grosse und kleine Intervalle,
b. als Dissonanzen hingegen die grosse und kleine Secund erklärt.

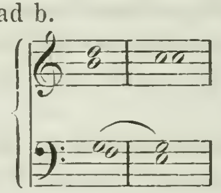
Beispiele werden dies deutlicher machen.

ad a.



In diesem Beispiele bildet das a des Soprans zum Basse wohl eine grosse Sext, ist aber dennoch keine Consonanz, sondern Dissonanz.

ad b.



In diesem Beispiele ist das g des Tenors im ersten Takte, obwohl zum Basse f eine grosse Secund bildend, dennoch keine Dissonanz, sondern Consonanz.

Man sieht daraus, dass die beinahe in allen Lehrbüchern in solcher Allgemeinheit aufgestellten Regeln über Consonanz und Dissonanz nicht stichhältig sind.

Will man den Lehrsatz über Consonanz und Dissonanz allgemein gültig aufstellen, so kann er nur so heissen:

Nur jene Intervalle sind Consonanzen, welche, auf eine Stufe bezogen, zu derselben

eine reine Octav,
eine reine Quint,
eine grosse oder kleine Terz

oder einen reinen Einklang bilden; Dissonanzen hingegen alle jene Intervalle, welche, auf eine Stufe bezogen, keines der obengenannten Intervallen-Verhältnisse aufweisen können.

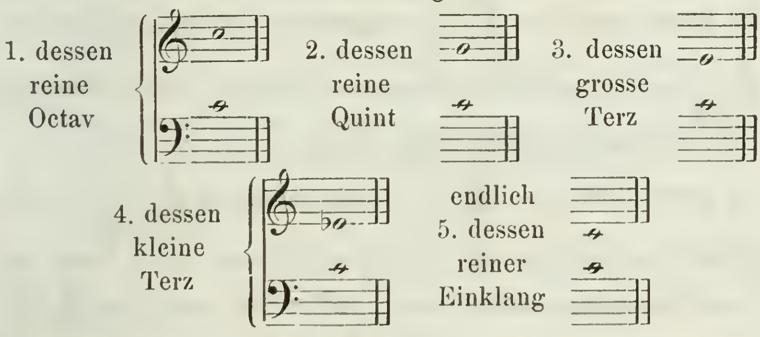
Diesen von der Praxis schon längst als giltig angesehenen, und von Moritz Hauptmann in seinem unvergleichlichen Werke: „Natur der Harmonik und Metrik“ *) wissenschaftlich begründeten Lehrsatz, stellen wir als Axiom, d. i. als obersten Grundsatz unserer Harmonielehre auf, und werden versuchen, daraus die Gesetze der Harmonik zwar auf gemeinfassliche, jedoch streng wissenschaftliche Weise zu entwickeln.

Um dem Schüler die Richtigkeit desselben recht anschaulich zu beweisen, mögen folgende Beispiele hier ihren Platz finden.

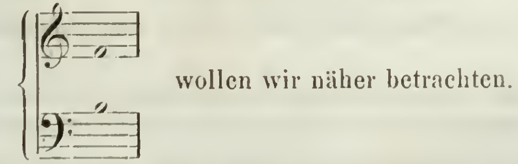
Wie man weiss, hat jede Tonleiter sieben Töne, wovon jeder einzelne als Stufenton, schlechthin Stufe genannt, gelten kann.

So ist beispielsweise in C-dur C die erste, D die zweite, E die dritte, F die vierte, G die fünfte, A die sechste und H die siebente Stufe.

Wenden wir nun unseren Lehrsatz darauf an, so werden z. B. zur Stufe C als Consonanzen angesehen werden müssen:



Die Anwendung auf die andern Stufen ergibt sich von selbst. Nur die Quint der siebenten Stufe, H nämlich,



wollen wir näher betrachten.

*) Leipzig bei Breitkopf & Härtel p. 23 § 12.

Sie besteht aus zwei grossen Secunden und zwar h—dis und zwei grossen halben Tönen und zwar dis—e und e—f, ist daher verminderte Quint (siehe 12, Seite 8); mithin ist f zu h, weil keine reine Quint, keine Consonanz, sondern Dissonanz.

Nachdem wir zur Stufe C blos den reinen Einklang und die reine Octav c, die grosse Terz e, die kleine Terz es, endlich die reine Quint g als Consonanzen gefunden haben, so müssen die in der C-dur-Scala liegenden übrigen Töne, als: d, f, a und h zur C-Stufe Dissonanzen bilden.

Ausser diesen wirklichen Consonanzen gibt es noch *consonirend klingende* Intervalle, welche gegenseitig zu einander betrachtet, consoniren, ohne jedoch deswegen wirkliche Consonanzen sein zu müssen.

Unter diesem Namen versteht man jene Intervalle: *welche für sich betrachtet, in einem solchen Verhältnisse stehen, dass sie umgekehrt d. i. den obersten Ton zum untersten, oder den untersten zum obersten gemacht, als grosse und kleine Terzen oder als reine Quinten eines Stufentones gelten können*, z. B. die kleine Sext e—c umgekehrt, gibt die grosse Terz , wobei also das e als grosse Terz der ersten Stufe von C-dur angesehen werden kann; ferner

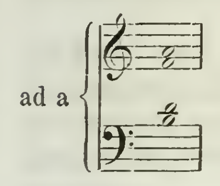
die grosse Sext es—c umgekehrt, gibt d. i. die kleine Terz, wobei es als die kleine Terz der ersten Stufe von C-moll angesehen werden kann; endlich die reine Quart umgekehrt, gibt die reine Quint , wobei g als die reine Quint der ersten Stufe von C-dur oder C-moll angesehen werden kann.

Anmerkung. Dass jedoch auch die wirklichen Consonanzen für sich betrachtet, zu einander consonirend klingen müssen, ergibt sich von selbst.

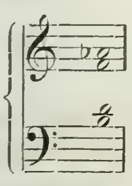
Consonirend klingende Intervalle (mit sich selbst betrachtet ohne Bezug auf eine Stufe) sind daher:

a. die grosse und kleine Terz,
b. die reine Quart,
c. die grosse und kleine Sext, und
d. die reine Quint.

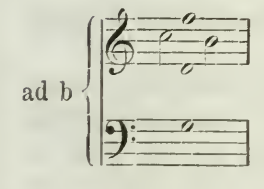
Dass diese aufgezählten consonirend klingenden Intervalle mit Bezug auf irgend eine Stufe trotz ihres consonirenden Klanges unter sich, dennoch Dissonanzen der Stufe sein können, beweisen folgende Beispiele:

ad a 

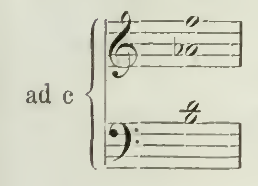
Hier klingen a und f zu einander betrachtet als grosse Terz consonirend und dennoch sind a sowohl als f, erstere als Sept, letztere als verminderte Quint der Stufe H Dissonanzen.



Auch hier klingen as und f zu einander betrachtet als kleine Terz consonirend, während as als verminderte Sept und f als verminderte Quint der Stufe H als Dissonanzen gelten müssen.

ad b 

Hier klingen gleichfalls f und c zu einander betrachtet als reine Quart consonirend, aber zum Stufentone g bilden sie keine der einem Stufentone zukommenden Consonanzen, sind demnach Dissonanzen.

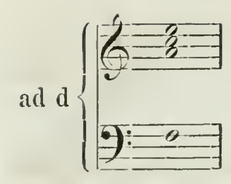
ad c 

Hier klingen f und as als grosse Sext betrachtet, consonirend, während beide zur Stufe H als verminderte Quint und Sept Dissonanzen sind.

Dasselbe gilt vom folgenden Beispiele:



Wo f und a als kleine Sext für sich betrachtet, consonirend klingen, während sie zum Stufentone H Dissonanzen sind.

ad d 

Hier klingen e und a als reine Quint für sich betrachtet, consonirend, während der Ton e als Sept des Stufentones (Fundaments) F wirkliche Dissonanz ist.

Dass der reine Einklang und die reine Octave ebenfalls blos consonirend klingen können, während sie auf irgend eine Stufe bezogen, Dissonanzen bilden, wird bei Erklärung der Wechsel- und Durchgangsnoten dargestellt werden.

Was davon bis nun etwa noch unklar sein sollte, wird sich ganz aufhellen, wenn bei der Erklärung über die Entstehung der Accorde, die Wichtigkeit des Stufentones, oder kurzweg der Stufe, d. i. des Fundamentes, auf der jeder Accord stehen muss, nachgewiesen wird.

Accorde.

Die auf einen terzenweisen, nicht über die Sept hinausreichenden Aufbau ihrer Intervalle zurückzuführenden zusammengesetzten Tonverbindungen, seien diese Tonverbindungen im Miteinander oder im Nacheinander entstanden, heissen schlechtweg Accorde.

Da von den im Nacheinander entstandenen Accorden, welche auch arpeggirte Accorde oder Accorde durch harmonische Figurirung heissen, später ausführlich gehandelt werden wird, so wollen wir vor der Hand blos die Accorde erster Gattung betrachten.

Ein solcher Accord ist z. B. folgender:



denn er ist dadurch entstanden, dass man über einen gegebenen auch Grundton, Bass genannt, hier c, dessen Terz e und dann dessen Quint g, welches wieder die Terz zu e bildet, aufbaute, und dass diese Tonverbindung im Miteinander, d. h. durch gleichzeitiges Erklingen entstand.

Stammaccorde.

Es gibt blos zweierlei Stammaccorde:

Die Dreiklänge, und die Septaccorde *), aus welchen beiden wieder andere Accorde abgeleitet werden können, welche Ableitung in den meisten Lehrbüchern die Verwechslung oder Umkehrung der Stammaccorde genannt wird.

Dreiklänge.

Ein Stufenton, dessen in der Tonleiter liegende Terz und Quint, beide letztere über den ersteren aufgebaut, machen den Dreiklang.

Da in jeder Dur-Tonleiter bekanntlich sieben Stufen existiren, so können über jede dieser Stufen Dreiklänge aufgebaut werden.

Für die Bildung der Accorde, sowie deren Verbindung, nehmen wir von nun an die Tonart C-dur als Basis. Was von ihr, gilt von allen übrigen Dur-Tonarten.

In C dur ist C die erste, D die zweite, E die dritte, F die vierte, G die fünfte, A die sechste und H die siebente Stufe.

Die erste Stufe jeder Tonart heisst gewöhnlich Tonica-Stufe, die fünfte die Dominant- und die vierte Unter-Dominant-Stufe.

Bauen wir nun über jede derselben einen Dreiklang, so erhalten wir sieben Dreiklänge, welche unter einander wieder gewisse Verschiedenheiten aufweisen und zwar

(Die römische Zahl unter dem Bass bedeutet die Stufe.)

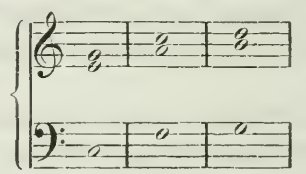


*) Wir wollen es nur gleich hier aussprechen, dass wir die sogenannten Nonenaccorde nicht anerkennen. Doch davon des Ausführlichen später. Man reicht zur Bezwingung des Harmoniesystems mit obigen zwei Stammaccorden vollends aus.

Wir haben hier den Dreiklang der ersten Stufe, auch Tonica-Dreiklang genannt, c, e, g, den Dreiklang der zweiten Stufe: d, f, a, den Dreiklang der dritten Stufe: e, g, h, den Dreiklang der vierten Stufe: f, a, c, den Dreiklang der fünften Stufe: g, h, d, auch Dominant-Dreiklang genannt, den Dreiklang der sechsten Stufe: a, c, e, endlich den Dreiklang der siebenten Stufe: h, d, f.

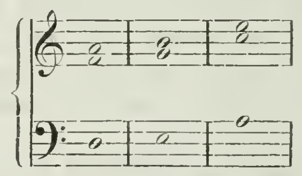
Wir sehen aus obigen Beispielen, dass beim Dreiklange der Bass die Stufe oder das Fundament anzeigt, worauf er steht.

Ferner sehen wir, dass einige Dreiklänge, wie z. B. der Dreiklang der I., IV. und V. Stufe aus grosser Terz und reiner Quint ihres Fundamentes (Stufentones) bestehen, z. B.



Solche, aus grosser Terz und reiner Quint bestehende Dreiklänge heissen auch harte oder Dur-Dreiklänge.

Die Dreiklänge der II., III. und VI. Stufe, z. B.



bestehen wieder aus kleiner Terz und reiner Quint und heissen weiche oder Moll-Dreiklänge.

Der noch übrig bleibende Dreiklang der siebenten Stufe



besteht hingegen aus kleiner Terz und verminderter Quint, und heisst verminderter Dreiklang.

Da Alles, was von C-dur gilt, auch von allen übrigen Dur-Tonarten gelten muss, so folgt daraus, dass die Dur-Dreiklänge immer auf der I., IV. und V. Stufe,

die Moll-Dreiklänge immer auf der II., III. und VI. Stufe,
der verminderte Dreiklang hingegen immer auf der VII. Stufe ihren Sitz haben müssen.

Aus den bis jetzt aufgezeigten Beispielen ersieht man, dass der Dreiklang in seiner Entstehungsweise blos dreistimmig ist, und hiedurch vollständig zum Ausdrucke gelangen kann.

Da jedoch in der practischen Musik die Accorde oft mehrstimmiger auftreten, als ihre Darstellungsweise es erfordert, so ist es klar, dass, um dies bewerkstelligen zu können, das eine oder andere Intervall verdoppelt werden muss.

Es fragt sich nun, welche Verdopplung der Accord-Intervalle eintreten kann, und welche die bessere ist.

Als oberster Grundsatz der Verdopplung gilt: dass nur Consonanzen, nie aber Dissonanzen verdoppelt werden dürfen.

Da nun aber der Stufenton (das Fundament) das Ursprüngliche ist, auf den alle anderen Intervalle bezogen werden müssen, so ist derselbe unstreitbar Consonanz und kann daher nach Belieben verdoppelt werden.

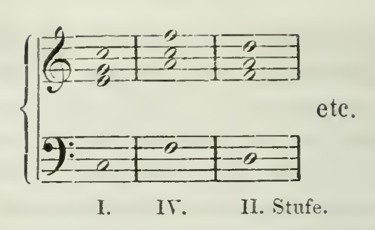
Ferner gelten als Consonanzen die grosse und kleine Terz, endlich die reine Quint des Fundamentes.

Da jedoch in der diatonischen Scala zu keinem Fundamente eine verminderte oder übermässige Terz auftreten kann, wie dies nach Erklärung der Harmonien in Moll ersichtlich werden wird, die grosse und kleine Terz aber beide Consonanzen sind, so kann und muss uns, so lange wir die Diatonik behandeln, jede Terz eines Fundamentes Consonanz sein.

Die allgemeinen, ich möchte sie wohl nennen General-Regeln für die Verdopplung der Intervalle, bei jedem Accord sind daher folgende:

die erstbeste Verdopplung ist jene des Fundamentes,
die zweitbeste ist jene der Terz des Fundaments, endlich
die drittbeste ist jene der Quint des Fundamentes, jedoch nur dann, wenn sie rein ist.

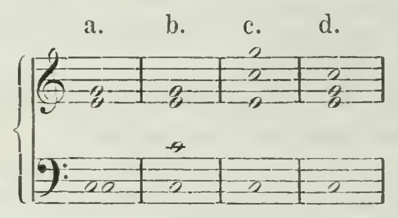
Da aber bei unserem Dreiklange der Bass eben das Fundament anzeigt, mithin Bass und Fundament beim Dreiklange gleich sind, so ist beim Dreiklange die erstbeste Verdopplung jene des Basstones, z. B.



Wir sagen ausdrücklich des Basstones und nicht des Basses, damit der Schüler ja nicht glaube, es müsse gerade die Bassstimme doppelt gesetzt werden, z. B.



Es genügt, wenn der Basston in was immer für einer Stimme verdoppelt erscheint, z. B.



Bei a erscheint die Verdopplung des Basstones im Bass selbst,

bei b im Tenor,

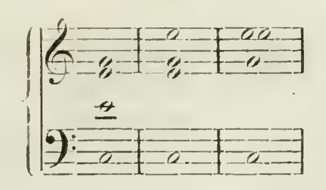
bei c im Alt,

bei d im Sopran.

Hier sei gleich erwähnt, dass der vierstimmige Satz der gewöhnlichste ist, und dass die oberste Stimme Sopran, die nächste darunter Alt, die nächste unter dieser Tenor, und die tiefste Bass genannt wird.

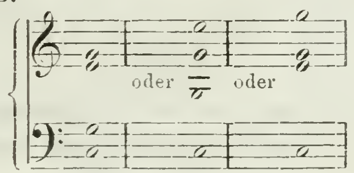
Die zweitbeste Verdopplung beim Dreiklange ist jene der Terz des Basses, was gleichbedeutend ist mit der Terz des Fundamentes.

Es versteht sich aus dem Vorhergesagten von selbst, dass es gleichgültig ist, in welcher Stimme die Terz verdoppelt erscheint, z. B.



Nur darf die so verdoppelte Terz nicht in den Bass gelegt werden, weil sonst die Wesenheit des Dreiklanges verloren ginge.

Die drittbeste Verdopplung beim Dreiklange ist jene der Quint des Basses, was gleichbedeutend ist mit der Quint des Fundamentes, z. B.



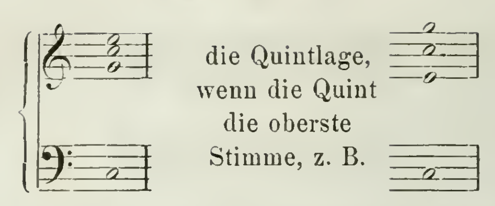
Nur beim Dreiklange der siebenten Stufe ist die drittbeste Verdopplung, mithin jene der Quint des Basses unmöglich, weil diese Quint eine verminderte, also Dissonanz ist, und Dissonanzen grundsätzlich nicht verdoppelt werden dürfen, mithin ist folgender Accord, wegen der verdoppelten Quint fehlerhaft:



Es ist beim Dreiklange gleichgültig, ob die Terz, oder die Quint, oder die Octave des Basses in der obersten Stimme liegt, wenn nur der Bass die Stufe anzeigt, auf welcher der Dreiklang steht, was immer dann der Fall ist, wenn über dem Basse keine anderen Töne liegen, als solche, welche zum Basse entweder die Terz, die Quint, oder die Octave bilden.

Nur erscheint der Dreiklang, je nachdem das eine oder andere Intervall des Fundamentes in der obersten Stimme liegt, in anderen Lagen.

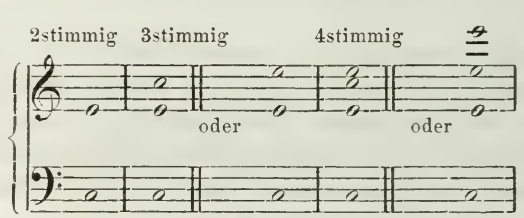
So besteht die Terzlage, wenn die Terz die oberste Stimme, z. B.



die Quintlage, wenn die Quint die oberste Stimme, z. B.

endlich die Octavlage, wenn die Octave die oberste Stimme bildet, z. B.

Der Dreiklang kann auch mit Auslassung der Quint dargestellt werden, die Terz hingegen darf nie ausgelassen werden, z. B.



u. s. w.

Da der Schüler aus diesem Lehrbuche eine Generalbassstimme lesen, und am Instrumente ausführen lernen soll, so soll über diesen nicht unwichtigen Gegenstand eine kurze Erklärung folgen.

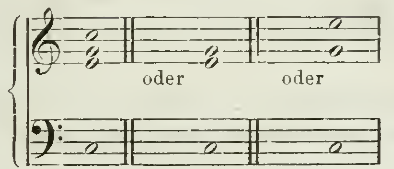
Unter Generalbass versteht man eine bezifferte Bassstimme, aus der der Harmonie- (Accorden-) Gang ersehen werden kann; dann die Lehre, eine solche Stimme anzufertigen und zu verstehn. Die practische Ausführung derselben, nämlich der Bassstimme mit der durch Ziffer darüber angedeuteten Harmonie — am Instrumente, heisst Generalbassspiel.

Dass man die einzelnen Intervalle durch arabische Ziffern bezeichnet, haben wir schon bei der Intervallenlehre erwähnt.

Steht über einer Bassnote gar keine Ziffer, wie z. B. hier:



so wird der Dreiklang dazu in beliebiger Lage gespielt, und zwar entweder

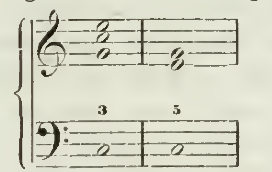


Steht über einer Bassstimme aber eine 3 oder 5 allein, wie z. B.



so heisst dies, dass über dem Bass c der Dreiklang in Terz- oder Quintlage gespielt werden soll.

Hier die Ausführung dieser Bezifferung:



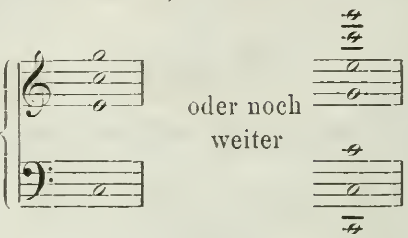
In der Regel wird der Dreiklang gar nicht beziffert.

Hier ist auch der Platz, zu erörtern, was man unter enger oder zerstreuter Lage eines Accordes versteht.

Eng ist die Lage, wenn die einzelnen Accord-Intervalle so nahe als möglich bei einander liegen, z. B.



Zerstreut ist die Lage, wenn die einzelnen Intervalle von einander weiter entfernt sind, z. B.



Aus letzterem Beispiele ersieht man auch, dass man den Dreiklang auch vielstimmiger darstellen kann, als wie bisher gezeigt.

Behufs einer grösseren Mehrstimmigkeit braucht man sich blos zu merken, dass die Intervalle jedes Accordes dann beliebig verdoppelt werden dürfen, wenn sie zum Fundamente Consonanzen bilden.

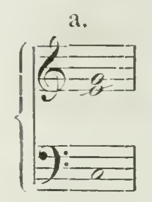
Vom Sextaccorde

oder der ersten Verwechslung (Umkehrung) des Dreiklanges.

Legt man die Terz eines Dreiklanges in den Bass, was wir am unten folgenden Beispiele durch das Durchstreichen der Terz e anzeigen wollen, und die übrig bleibenden Intervalle des Fundamentes über diesen neuen Basston, so entsteht ein Sextaccord, bestehend aus Terz und Sext.

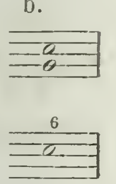
Nehmen wir z. B. den Dreiklang der 1. Stufe

a.



und legen wir die Terz e desselben in den Bass und die übrig bleibenden g und c über diesen neuen Bass, wie im nebenanstehenden Beispiele b,

b.

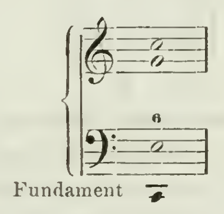


so ist dadurch der Sextaccord $\begin{smallmatrix} c \\ g \\ e \end{smallmatrix}$ entstanden, bestehend aus dem Basstone e, dessen Terz g und dessen Sext c.

Da nun dieser Sextaccord (b) aus dem Stammaccorde (a) d. i. dem Dreiklange der ersten Stufe entstanden ist, mithin auch keine anderen Töne, als sein Stammaccord enthalten kann, so steht derselbe gleichfalls auf der I. Stufe, oder mit andern Worten, sein Fundament, auf dem er steht, ist das der I. Stufe.

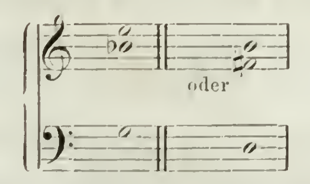
Nachdem aber das Fundament der I. Stufe C heisst, der Ton c aber bei unserem Sextaccorde die Sext zum Basse e bildet, so folgt daraus, dass beim Sextaccorde immer die Sext des Basses sein Fundament anzeigt.

Wir bezeichnen von nun an bei jedem abgeleiteten Accorde das Fundament durch eine kleine schwarze Note unter dem Basse, welche selbstverständlich nicht gespielt werden darf, sondern nur anzeigen soll, auf welcher Stufe der über ihm stehende Accord steht. Setzen wir also unseren neugefundenen Sextaccord mit seinem Fundamentalzeichen nochmals her.



Obwohl jeder Sextaccord aus dem Basston, dessen Terz und Sext besteht, so wird derselbe in der Generalbassschrift dennoch blos durch 6 über der Bassnote beziffert, wie aus dem letzten Beispiele ersichtlich ist.

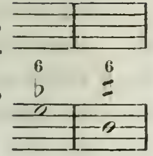
Dass man bei der Bezifferung die Terz in der Regel auslässt, geschieht nur der Kürze halber. Sollte aber eine zufällig erhöhte oder erniedrigte Terz dazu genommen werden, so muss dieselbe auch noch beziffert werden, z. B. das Tonstück ginge in C-dur und es sollten darin folgende Sextaccorde vorkommen:



so müsste der Bass so beziffert werden:



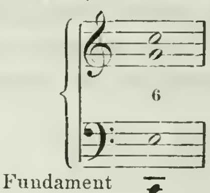
oder da die Versetzungszeichen, wenn sie allein stehen, immer nur sich auf die Terz beziehen, auch abgekürzt so:



Intervallen-Verdopplung beim Sextaccorde.

Nach den im Allgemeinen gültigen Regeln, ist die erstbeste Verdopplung jene der Octave des Fundamentes oder kurzweg des Fundamentes.

Beim Sextaccorde, nehmen wir als Beispiel wieder jenen Sextaccord der ersten Stufe, also:



Fundament

zeigt aber die Sext des Basses das Fundament an, mithin ist beim Sextaccorde die erstbeste Verdopplung jene der Sext des Basses oder, was gleichbedeutend ist, jene der Octave seines Fundamentes, z. B. obiger Sextaccord vierstimmig mit der erstbesten Verdopplung:

Fundament

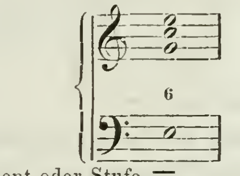
Nach den aufgestellten Generalregeln ist die zweitbeste Verdopplung jene der Terz des Fundamentes.

Nachdem aber in unserem als Beispiel aufgestellten Sextaccorde



Fundament oder Stufe

die Terz des Fundamentes, nämlich e im Basse liegt, so ist beim Sextaccorde die zweitbeste Verdopplung jene der Octave des Basses oder des Basses selbst, also obiges Beispiel vierstimmig durch die zweitbeste Verdopplung so:



Fundament oder Stufe

Nach unseren Generalregeln ist die drittbeste Verdopplung jene der Quint des Fundamentes, wenn sie rein, d. h. Consonanz ist.

Nachdem aber in unserem als Beispiel aufgestellten Sextaccorde



Fundament oder Stufe

unser Fundament C, daher dessen reine Quint g ist, dieses g aber zum Basse e eine Terz bildet, so ist beim Sextaccorde **die drittbeste Verdopplung jene der Terz des Basses**, was **gleichbedeutend ist mit der Quint des Fundamentes**, und unser Sextaccord wird vierstimmig mit der drittbesten Verdopplung so aussehen:

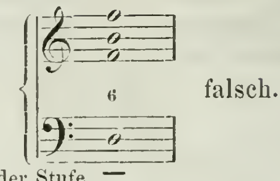
6

Fundament oder Stufe

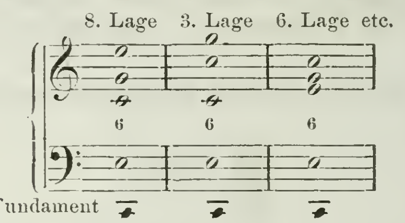
Die hier beim Sextaccorde der ersten Stufe aufgezeigten Verdopplungen haben auch ihre Gültigkeit bei den Sextaccorden der anderen Stufen.

Eine einzige Ausnahme tritt beim Sextaccorde der siebenten Stufe insoferne ein, als bei ihm die drittbeste Verdopplung unmöglich ist, denn seine Quint ist eine verminderte, mithin Disso-

nanz und Dissonanzen dürfen nie verdoppelt werden. Es wäre daher folgender Sextaccord

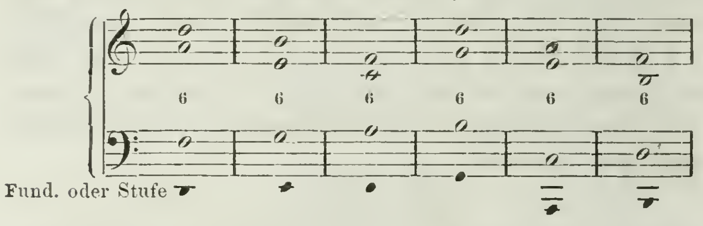


Es ist natürlich gleich, welches Intervall des Basses beim Sextaccorde in der obersten Stimme liegt, nur ändern sich dadurch gerade wie beim Dreiklange seine Lagen, z. B.



je nachdem die Octave, Terz oder Sext des Basses in der obersten Stimme erscheint.

Der Vollständigkeit halber mögen hier die Sextaccorde der 2. 3. 4. 5. 6 und 7. Stufe in C-dur folgen:



Ich lasse hier absichtlich die Intervalle ober dem Basse in willkürlicher Ordnung folgen, weil es darauf eben nicht ankommt. Die Wesenheit des Sextaccordes besteht ja nur darin, dass ober einem gegebenen Basstone, dessen Terz und Sext mitklingen, mag nun die eine oder andere zu oberst stehen.

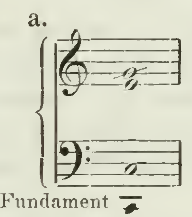
Grosse Sicherheit im Erkennen der Sextaccorde würde der Schüler dadurch erlangen, wenn er auch in anderen Durtonarten die Sextaccorde sämmtlicher Stufen und in den verschiedensten Lagen und Intervallenverdopplungen schriftlich ausarbeiten würde.

Hat er diese erreicht, so schreite er zum Studium des nächsten Abschnittes.

Vom Quartsextaccorde
als zweiter Verwechslung des Dreiklanges.

Legt man die Quint eines Dreiklanges in den Bass, und die übrig bleibenden Intervalle des Fundamentes über diesen neuen Basston, so entsteht der Quartsextaccord, bestehend aus Quart und Sext.

Nehmen wir, um dies anschaulich zu machen, beispielsweise wieder den Dreiklang der ersten Stufe



und legen wir dessen Quint g in den Bass, was wir durch das Durchstreichen der Quint g anzeigen wollen, die übrig bleibenden Intervalle hingegen c und e über diesen neuen Bass, wie in folgendem Beispiele b:



so ist dadurch der Quartsextaccord $\begin{smallmatrix}e\\c\\g\end{smallmatrix}$ entstanden, bestehend aus dem Basse g, dessen Quart c und dessen Sext e.

Nachdem nun dieser Quartsextaccord (b) aus dem Dreiklange (a) entstanden ist, was schon daraus hervorgeht, dass er dieselben Töne enthält wie sein Stammaccord, letzterer aber auf der ersten Stufe steht, so muss auch er auf der ersten Stufe stehen, oder kurz gesagt, sein Fundament ist die Stufe C.

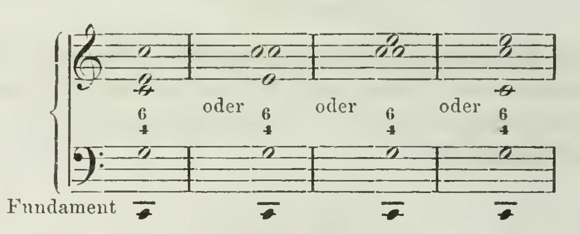
Da nun der Ton c in unserem neugefundenen Quartsextaccorde (b) zum Basse g die Quart bildet, so folgt daraus, dass beim Quartsextaccorde die Quart des Basses das Fundament oder die Stufe anzeigt, auf der er steht, (siehe die kleine schwarze Note unter dem Basse beim letzten Accorde b).

Beziffert wird derselbe, wie aus dem Beispiele b zu ersehen ist, mit $\frac{6}{4}$.

Intervallen-Verdopplung beim Quartsextaccorde.

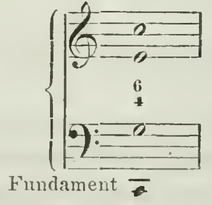
Nach den aufgestellten Generalregeln ist die erstbeste Verdopplung jene der Octave des Fundamentes oder kurzweg: die des Fundamentes selbst.

Beim Quartsextaccorde zeigt aber die Quart des Basses das Fundament an, mithin ist beim Quartsextaccorde die erstbeste Verdopplung jene der Quart des Basses, d. i. jene der Octave des Fundamentes, z. B. der vorseitige Quartsextaccord (unter b) vierstimmig mit der erstbesten Verdopplung:



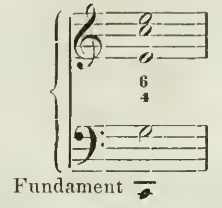
Nach den aufgestellten Generalregeln ist die zweitbeste Verdopplung jene der Terz des Fundamentes.

Nachdem aber in unserem als Beispiel aufgestellten Quartsextaccorde



die Terz e des Fundamentes C, zum Basse g aber die Sext bildet, so ist beim Quartsextaccorde die zweitbeste Verdopplung jene der Sext des Basses, was gleichbedeutend ist mit der Terz

des Fundamentes, also obiges Beispiel vierstimmig mit der zweitbesten Verdopplung:

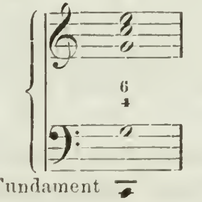


Nach unseren Generalregeln ist die drittbeste Verdopplung jene, wo die Quint des Fundamentes, wenn sie rein ist, verdoppelt erscheint.

Nachdem aber in unserem als Beispiel aufgestellten Quartsextaccorde



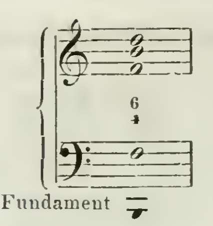
die Quint g des Fundamentes C unser Bass selbst ist, so ist beim Quartsextaccorde die drittbeste Verdopplung jene des Basstones, was wieder gleichbedeutend ist mit der Quint des Fundamentes; also obiges Beispiel vierstimmig mit der drittbesten Verdopplung:



Die hier beim Quartsextaccorde der ersten Stufe aufgezeigten Verdopplungen, haben auch ihre Gültigkeit bei den Quartsextaccorden der anderen Stufen.

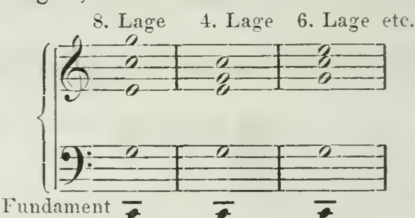
Eine einzige Ausnahme tritt beim Quartsextaccorde der siebenten Stufe insofern ein, als bei ihm die drittbeste Verdopplung unmöglich ist, denn sein Bass, d. i. die Quint seines Fundamentes, ist eine verminderte, mithin Dissonanz, und Dissonanzen dürfen nie verdoppelt werden.

Mithin wäre folgender Quartsextaccord:



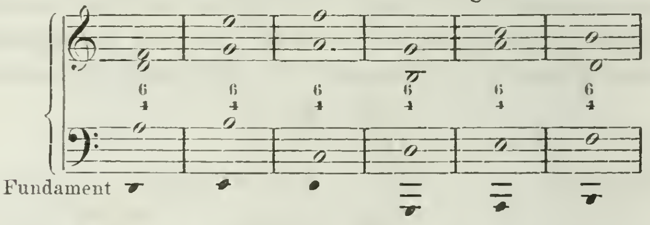
schlecht.

Es ist natürlich gleich, welches Intervall des Basses beim Quartsextaccorde die oberste Stimme bildet, nur ändern sich dadurch seine Lagen, z. B.



je nachdem die Octave, Quart oder Sext des Basses in der obersten Stimme erscheint.

Der Vollständigkeit halber mögen hier die Quartsextaccorde der 2. 3. 4. 5. 6. und 7. Stufe von C-dur folgen.



Ich lasse hier absichtlich die Intervalle ober dem Basse in willkürlicher Ordnung folgen, weil es darauf eben nicht ankommt.

Die Wesenheit des Quartsextaccordes besteht ja nur darin, dass über einem gegebenen Basse seine Quart und Sext überhaupt zum Erklingen gebracht werden.

Wenn es beim Dreiklange gestattet war, seine Quint auszulassen, so ist es sowohl beim Sextaccorde als beim Quartsextaccorde vorderhand nicht erlaubt, diese Accorde durch Auslassung irgend eines Intervalles unvollkommen darzustellen.

Die Fälle, wann dies erlaubt ist, werden wir beim Contrapuncte zeigen.

Grosse Sicherheit im Erkennen der Quartsextaccorde würde der Schüler erreichen, wenn er auch in anderen Durtonarten die Quartsextaccorde sämmtlicher Stufen in den verschiedenen Lagen und Intervallen-Verdopplungen schriftlich ausarbeiten würde.*)

Septaccorde.

Ueber einen beliebigen Stufenton, dessen in der Tonleiter liegende Terz, Quint und Sept aufgebaut, gibt den Septaccord.

Da in jeder Durtonart bekanntlich sieben Stufen existiren, so können über jede dieser Stufen Septaccorde aufgebaut werden.

Bauen wir nun über jede der sieben Stufen in C-dur Septaccorde nach der obigen Vorschrift, so erhalten wir sieben Septaccorde, welche unter einander wieder gewisse Verschiedenheiten aufweisen.

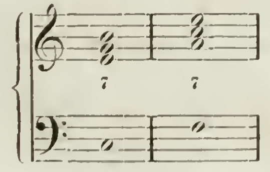
Die römische Zahl unter dem Basse bedeutet die Stufe.



Der Septaccord wird, obwohl aus Terz, Quint und Sept bestehend, doch nur mit 7 beziffert, d. h. der Generalbassspieler muss zu jeder Bass-Note, über welcher die arabische Ziffer 7 steht, ihre Terz, Quint und Sept spielen.

Wir sehen aus obigen Beispielen, dass beim Septaccorde, sowie beim Dreiklange, der Bass die Stufe oder das Fundament anzeigt, worauf er steht.

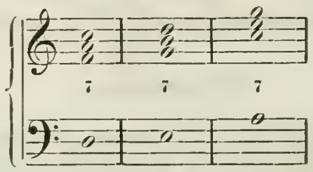
Ferner sehen wir, dass einige Septaccorde, wie z. B. jene der I. und IV. Stufe, aus grosser Terz, reiner Quint und grosser Sept bestehen, z. B.



*) Dreiklang, Sextaccord und Quartsextaccord verstehen wir auch unter der allgemeinen Benennung „Dreiklangsharmonieen".

Solche aus grosser Terz, reiner Quint und grosser Sept bestehende Septaccorde heissen grosse Septaccorde.

Die Septaccorde der II., III. und VI. Stufe und zwar:



bestehen wieder aus kleiner Terz, reiner Quint und kleiner Sept und heissen deswegen kleine Septaccorde.

Der Septaccord der V. Stufe



besteht wieder aus grosser Terz, reiner Quint und kleiner Sept und heisst Dominantseptaccord.

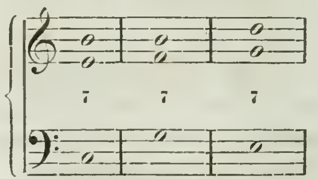
Endlich besteht der Septaccord der VII. Stufe



aus kleiner Terz, verminderter Quint und kleiner Sept und hat keinen besonderen Namen, sondern heisst schlechtweg der Septaccord der VII. Stufe in Dur.

Die bis jetzt aufgezeigten Septaccorde waren vierstimmig.

Dreistimmig können sie dadurch dargestellt werden, dass man die Quint des Basses (Stufentones) auslässt, z. B.



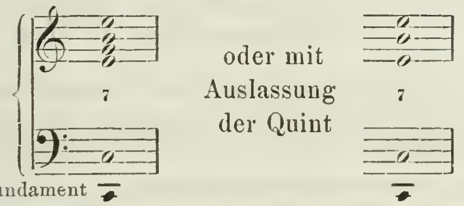
Soll der Septaccord jedoch fünf- oder mehrstimmig gemacht werden, so muss irgend ein Intervall verdoppelt werden.

Da nach unsern Generalregeln für die Verdopplung der Intervalle die erstbeste jene des Fundamentes ist, beim Septaccorde aber geradeso wie beim Dreiklange der Bass das Fundament anzeigt, so ist beim Septaccorde die erstbeste Verdopplung jene des Basstones; z. B.



Letzteres Beispiel mit Auslassung der Quint.

Die zweitbeste Verdopplung wird jene der Terz des Basses sein, weil sie eben gleichzeitig die Terz des Fundamentes ist, z. B.



Die drittbeste Verdopplung wird jene der Quint des Basses sein, weil sie eben gleichzeitig die Quint des Fundamentes ist, z. B.



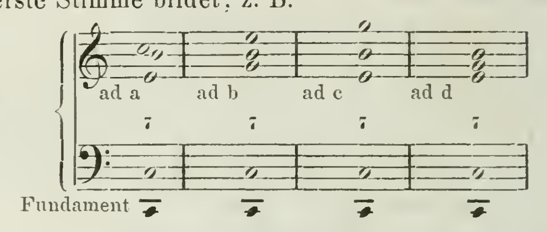
An die Verdopplung der Quint ist aber die Bedingung geknüpft, dass sie rein, mithin Consonanz sei, denn die verminderte Quint darf als Dissonanz niemals verdoppelt werden; daher beim Septaccorde der VII. Stufe die drittbeste Verdopplung nicht stattfinden darf.

Eine viertbeste Verdopplung beim Septaccorde gibt es nicht, denn es müsste die Sept des Basses verdoppelt werden, was aber unerlaubt ist, weil sie als Sept Dissonanz ist.

Die verschiedenen Lagen des Septaccordes sind wieder und zwar:

a. Octavlage, wenn die Octave des Basses
b. Terzlage, „ „ Terz „ „
c. Quintlage, „ „ Quint „ „ und
d. Septlage, „ „ Sept „ „

die oberste Stimme bildet; z. B.

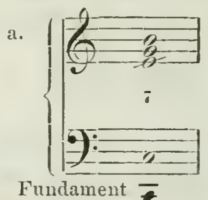


Vom Quintsextaccorde

oder der ersten Verwechslung (Umkehrung) des Septaccordes.

Legt man die Terz eines Septaccordes in den Bass, und die übrigbleibenden Intervalle des Fundamentes über diesen neuen Basston, so entsteht ein Quintsextaccord, bestehend aus Terz, Quint und Sext zu dem gegebenen Basse.

Nehmen wir z. B. den Septaccord der I. Stufe in C-dur



und legen wir die Terz e desselben in den Bass, die übrig bleibenden Intervalle hingegen c, g und h über diesen neuen Bass, wie hier:



so ist dadurch der Quintsextaccord $\begin{matrix}c\\h\\g\\e\end{matrix}$ entstanden, bestehend aus dem Basstone e und dessen Terz g, dessen Quint h und dessen Sext c.

Da nun dieser Quintsextaccord (b) aus dem Stammaccorde (a), d. i. dem Septaccorde der ersten Stufe entstanden ist, mithin auch keine anderen Töne, als sein Stammaccord enthalten kann, so steht derselbe gleichfalls auf der I. Stufe, oder mit andern Worten: sein Fundament, auf dem er steht, ist das der ersten Stufe.

Nachdem aber in C-dur das Fundament der ersten Stufe C heisst, der Ton c aber bei unserem Quintsextaccorde (b) zum Basse e die Sext bildet, so folgt daraus, dass beim Quintsextaccorde immer die Sext des Basses das Fundament oder die Stufe anzeigt, worauf er steht; wie wir dies auch bei b durch die unter dem Basse befindliche kleine Note angezeigt haben.

Obwohl jeder Quintsextaccord aus Terz, Quint und Sext besteht, so wird derselbe doch bloss mit $\begin{matrix}6\\5\end{matrix}$ beziffert, so dass der Generalbassspieler zu jedem Basston, der mit $\begin{matrix}6\\5\end{matrix}$ beziffert ist, dessen Terz, Quint und Sext dazu spielen muss.

Durfte der Septaccord auch unvollkommener, d. i. mit Auslassung seiner Quint dargestellt werden, so ist es bis jetzt beim Quintsextaccord nicht gestattet, irgend ein Intervall auszulassen. Die Ausnahmsfälle, wenn dies geschehen darf, werden beim Contrapuncte gezeigt werden.

Intervallenverdopplung beim Quintsextaccorde.

Nach unseren Generalregeln ist die erstbeste Verdopplung immer jene des Fundamentes.

Beim Quintsextaccorde, — nehmen wir als Beispiel wieder jenen der ersten Stufe, also

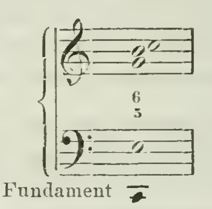


zeigt aber die Sext des Basses das Fundament an, mithin ist beim Quintsextaccorde die erstbeste Verdopplung jene der Sext des Basses, oder was gleichbedeutend ist, jene der Octave seines Fundamentes, z. B. obiger Quintsextaccord fünfstimmig gemacht mit der erstbesten Verdopplung:



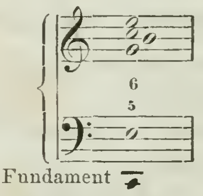
Die zweitbeste Verdopplung ist nach den Generalregeln immer jene der Terz des Fundamentes.

Nachdem aber in unserem als Beispiel aufgestellten Accorde



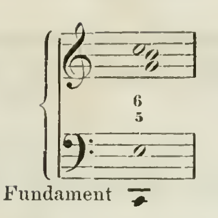
die Terz des Fundamentes, nämlich e im Basse liegt, so ist beim Quintsextaccorde die zweitbeste Verdopplung jene der Octave des Basses oder des Basses selbst, was wieder, wie schon bewiesen, gleichbedeutend ist mit der Terz des Fundamentes.

Also obiger Quintsextaccord fünfstimmig gemacht durch die zweitbeste Verdopplung lautet:

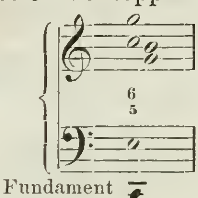


Die drittbeste Verdopplung ist nach den Generalregeln immer jene der Quint des Fundamentes, wenn sie rein, d. i. Consonanz ist.

Nachdem aber in unserem als Beispiel aufgestellten Quintsextaccorde:



die Quint unseres Fundamentes g ist, dieses g aber zum Basse e eine Terz bildet, so ist beim Quintsextaccorde die drittbeste Verdopplung die Terz des Basses, was gleichbedeutend ist mit der Quint des Fundamentes, und obiger Quintsextaccord wird fünfstimmig mit der drittbesten Verdopplung so aussehen:



Die hier beim Quintsextaccorde der ersten Stufe aufgezeigten Verdopplungen haben auch ihre Gültigkeit bei den Quintsextaccorden der anderen Stufen.

Eine einzige Ausnahme tritt beim Quintsextaccorde der siebenten Stufe insoferne ein, als bei ihm die drittbeste Verdopplung unmöglich ist, denn seine Quint ist eine verminderte, mithin Dissonanz, und Dissonanzen dürfen grundsätzlich nie verdoppelt werden.

Mithin wäre folgender Quintsextaccord falsch:



Aus demselben Grunde ist eine viertbeste Verdopplung, nämlich jene der Quint des Basses unmöglich; denn die Quint des Basses ist gleichzeitig die Sept des Fundamentes, und Septen dürfen eben auch, weil sie Dissonanzen sind, nie verdoppelt werden.

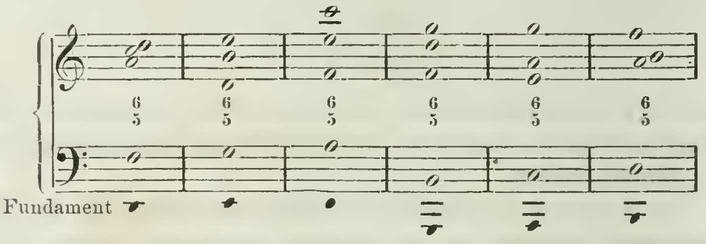
Es ist selbstverständlich einerlei, welches Intervall

des Basses beim Quintsextaccorde in der obersten Stimme liegt, nur ändern sich dadurch, gerade wie beim Septaccorde, seine Lagen; z. B.



je nachdem die Octave, Terz, Quint oder Sext des Basses in der obersten Stimme erscheint.

Der Vollständigkeit halber mögen hier die Quintsextaccorde der 2. 3. 4. 5. 6. und 7. Stufe folgen.



Ich lasse hier absichtlich die Intervalle ober dem Basse in willkürlicher Ordnung folgen, weil es darauf eben nicht ankommt.

Die Wesenheit des Quintsextaccordes besteht ja nur darin, dass ober einem gegebenen Basstone dessen Terz, Quint und Sext mitklingen, mag nun die eine oder andere zu oberst stehen.

Grosse Sicherheit im Erkennen der Quintsextaccorde würde der Schüler dadurch erlangen, wenn er auch in den anderen Durtonarten die Quintsextaccorde sämmtlicher Stufen, in den verschiedensten Lagen und Intervallen-Verdopplungen schriftlich ausarbeiten würde.

Hat er diese erreicht, so schreite er zum Studium des nächsten Abschnittes.

Anmerkung. Der Sextaccord und Quintsextaccord haben Vieles gemeinsam:

1. Entstehen beide aus ihren Stammaccorden (Dreiklang und Septaccord) auf gleiche Weise.

2. Zeigt bei beiden die Sext des Basses das Fundament an.

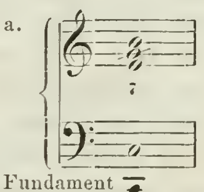
3. Sind auch die besten Intervallen-Verdopplungen bei beiden dieselben.

Endlich 4. Sowie beim Sextaccorde, darf auch beim Quintsextaccorde kein Intervall ausgelassen werden.

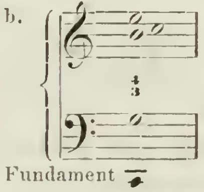
Vom Terzquartaccorde als zweiter Verwechslung (Umkehrung) des Septaccordes.

Legt man die Quint eines Septaccordes in den Bass und die übrig bleibenden Intervalle des Fundamentes über diesen neuen Basston, so entsteht der Terzquartaccord, bestehend aus dem Basstone, dessen Terz, Quart und Sext.

Nehmen wir, um dies anschaulich zu machen, beispielsweise wieder den Septaccord der ersten Stufe:



und legen wir dessen Quint g in den Bass, die übrig bleibenden Intervalle hingegen c, e und h über diesen neuen Basston, wie in nebenstehendem Beispiele b,



so ist dadurch der Terzquartaccord $\begin{matrix} e \\ c \\ h \\ g \end{matrix}$ entstanden, bestehend aus dem Basse g, dessen Terz h, dessen Quart c und dessen Sext e.

Nachdem nun dieser Terzquartaccord (b) aus dem Septaccorde (a) entstanden ist, was schon daraus ersichtlich ist, dass er keine anderen Töne enthält, als sein Stammaccord, letzterer aber auf der ersten Stufe steht, so muss auch er der ersten Stufe angehören, oder kurz gesagt: sein Fundament ist die Stufe C.

Da nun der Ton c in unserem neu gefundenen Terzquartaccorde (b) zum Basse g die Quart bildet, so folgt daraus, dass beim Terzquartaccorde die Quart des Basses das Fundament oder die Stufe anzeigt, worauf er steht (siehe die kleine schwarze Note beim letzten Accorde (b).

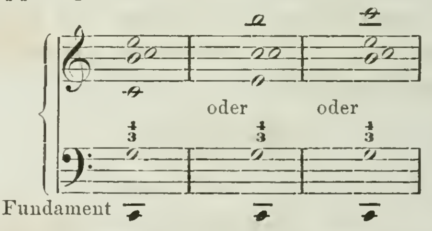
Beziffert wird derselbe blos mit $\frac{4}{3}$, die mitzuspielende Sext (6) versteht sich von selbst.

Intervallen-Verdopplung beim Terzquartaccorde.

Nach den für alle Accorde gleich gültigen Regeln, ist die erstbeste Verdopplung jene der Octave des Fundamentes oder kurzweg des Fundamentes.

Beim Terzquartaccorde zeigt aber die Quart des Basses das Fundament an, mithin ist beim Terzquartaccorde die erstbeste Verdopplung jene der Quart des Basses, was wieder gleichbedeutend ist mit der Octave des Fundamentes.

Unser Terzquartaccord (siehe b) fünfstimmig mit der erstbesten Verdopplung würde demnach so aussehen:



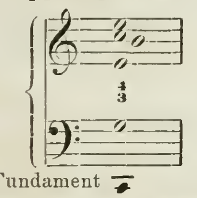
Nach unseren Generalregeln ist die zweitbeste Verdopplung jene der Terz des Fundamentes.

Nachdem aber in unserem als Beispiel aufgestellten Terzquartaccorde:

4
3
Fundament

die Terz des Fundamentes C, der Ton e, zum Basse g aber die Sext bildet, so ist beim Terzquartaccorde die zweitbeste Verdopp-

lung jene der Sext des Basses, was wieder gleichbedeutend ist mit der Terz des Fundamentes, also obiges Beispiel fünfstimmig mit der zweitbesten Verdopplung lautet:



Nach unseren Generalregeln ist die drittbeste Verdopplung jene, wo die Quint des Fundamentes, wenn sie rein ist, verdoppelt erscheint.

Nachdem aber in unserem Terzquartaccorde:



die Quint des Fundamentes, nämlich der Ton g der Bass selbst ist, so ist beim Terzquartaccorde die drittbeste Verdopplung jene des Basses, was wieder gleichbedeutend ist mit der Quint des Fundamentes; also obiges Beispiel fünfstimmig durch die drittbeste Verdopplung:

4
3
Fundament

Die hier beim Terzquartaccorde der ersten Stufe aufgezeigten Verdopplungen haben auch ihre Gültigkeit bei den Terzquartaccorden der anderen Stufen.

Eine einzige Ausnahme tritt beim Terzquartaccorde der siebenten Stufe insoferne ein, als bei ihm die drittbeste Verdopplung aus dem Grunde unmöglich ist, weil sein Bass, d. i. die Quint des Fundamentes eine verminderte, mithin Dissonanz ist, und Dissonanzen grundsätzlich nie verdoppelt werden dürfen.

Mithin wäre folgender Terzquartaccord schlecht:



Aus demselben Grunde ist eine viertbeste Verdopplung, nämlich jene der Terz des Basses unmöglich; denn die Terz des Basses ist gleichzeitig die Sept des Fundamentes, und Septen dürfen eben, weil sie Dissonanzen sind, nie verdoppelt werden.

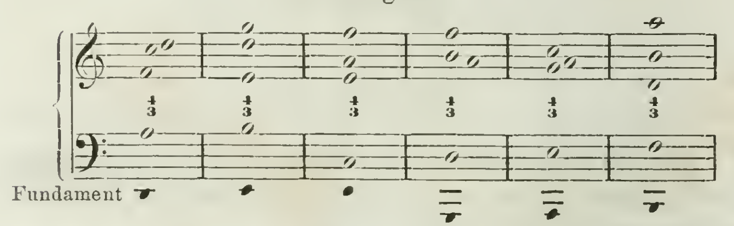
Es ist selbstverständlich einerlei, welches Intervall des Basses beim Terzquartaccorde in der obersten Stimme liegt, nur ändern sich dadurch, gerade wie beim Septaccorde und Quintsextaccorde seine Lagen, z. B.

Octav-Lage Terz-Lage Quart-Lage Sextlage

4 4 4 4
3 3 3 3

Fundament

Der Vollständigkeit halber mögen hier die Terzquartaccorde der 2. 3. 4. 5. 6. und 7. Stufe folgen.



Ich lasse hier absichtlich die Intervalle ober dem Basse in willkürlichem Aufbau folgen, weil es darauf eben nicht ankommt.

Die Wesenheit des Terzquartaccordes besteht ja nur darin, dass ober einem gegebenen Basstone dessen Terz, Quart und Sext mitklingen, mag nun die eine oder andere zu oberst stehen.

Durfte der Septaccord auch unvollkommen, d. i. mit Auslassung seiner Quint dargestellt werden, so ist es vorderhand beim Terzquartaccord nicht gestattet, irgend ein Intervall auszulassen. Die Ausnahmsfälle, wann dies geschehen darf, werden beim Contrapuncte gezeigt werden.

Sowie der Quintsextaccord mit dem Sextaccorde, so hat auch der Terzquartaccord mit dem Quartsextaccord Vieles gemein.

1. Entstehen Letztere aus ihren Stammaccorden (Septaccord und Dreiklang) auf gleiche Weise.

2. Zeigt bei beiden die Quart des Basses das Fundament an, auf dem sie stehen.

3. Sind die besten Intervallen-Verdopplungen bei beiden dieselben; und endlich

4. darf, sowie beim Quartsextaccorde, so auch beim Terzquartaccord kein Intervall wegbleiben.

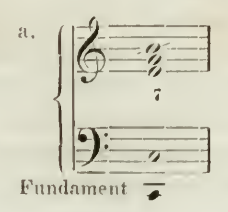
Grosse Sicherheit im Erkennen der Terzquartaccorde würde der Schüler dadurch erlangen, wenn er auch in den andern Durtonarten die Terzquartaccorde sämmtlicher Stufen in den verschiedensten Lagen und Intervallen-Verdopplungen schriftlich ausarbeiten würde.

Vom Secundaccorde

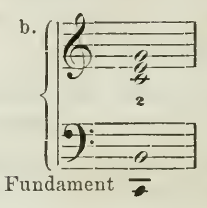
als dritter Verwechslung (Umkehrung) des Septaccordes.

Legt man die Sept eines Septaccordes in den Bass, und die übrigbleibenden Intervalle des Fundamentes über diesen neuen Basston, so entsteht der Secundaccord, bestehend aus dem Basstone, dessen Secund, Quart und Sext.

Nehmen wir, um dies anschaulich zu machen, beispielsweise wieder den Septaccord der ersten Stufe:



und legen wir dessen Sept h in den Bass, die übrigbleibenden Intervalle c, e, g hingegen über diesen neuen Basston, wie in nebenstehendem Beispiele b:



so ist dadurch der Secundaccord g e c h entstanden, bestehend aus dem Basse h, dessen Secund c, Quart e und Sext g.

Obwohl aus Secund, Quart und Sext bestehend, wird der Secundaccord dennoch blos mit 2 beziffert, und der Generalbassspieler muss zu jedem mit 2 bezifferten Basse ausser dessen Secund noch seine Quart und Sext mitspielen.

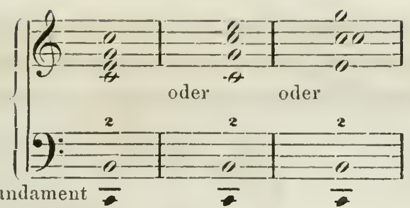
Nachdem unser Secundaccord (b) aus dem Septaccorde (a) entstanden ist, mithin keine anderen Töne enthalten kann als sein Stammaccord, letzterer aber auf der ersten Stufe steht, so muss auch er der ersten Stufe angehören, oder kurz gesagt, sein Fundament ist C, und da der Ton c in unserem neu gefundenen Secundaccorde (b) zum Basse h die Secund bildet, so folgt daraus, dass beim Secundaccorde die Secund des Basses das Fundament oder die Stufe anzeigt, auf der er steht (siehe die kleine schwarze Note beim letzten Accorde (b).

Intervallen-Verdopplungen beim Secundaccorde.

Nach den für alle Accorde gleich gültigen Generalregeln ist die erstbeste Verdopplung jene der Octave des Fundamentes oder kurzweg: des Fundamentes.

Beim Secundaccorde zeigt aber die Secund des Basses das Fundament an, mithin ist beim Secundaccorde die erstbeste Verdopplung jene der Secund des Basses, was gleichbedeutend ist mit der Octave des Fundamentes.

Unser Secundaccord (siehe b) fünfstimmig mit der erstbesten Verdopplung würde demnach so aussehen:

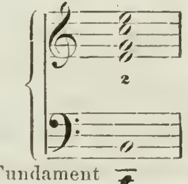


Nach unseren Generalregeln ist die zweitbeste Verdopplung jene der Terz des Fundamentes.

Nachdem aber in unserem als Beispiel aufgestellten Secundaccorde (b):



die Terz des Fundamentes, nämlich der Ton e zum Basse h aber die Quart bildet, so ist beim Secundaccorde die zweitbeste Verdopplung jene der Quart des Basses, was wieder gleichbedeutend ist mit der Terz des Fundamentes, also obiges Beispiel fünfstimmig gemacht durch die zweitbeste Verdopplung würde so aussehen:



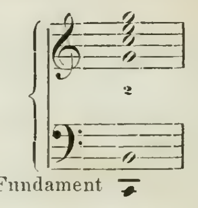
Nach unsern Generalregeln ist die drittbeste Verdopplung jene, wo die Quint des Fundamentes, wenn sie rein ist, verdoppelt erscheint.

Nachdem aber in unserem Secundaccorde:



die Quint des Fundamentes, nämlich der Ton g die Sext des Basses ist, so ist beim Secundaccorde die drittbeste Verdopplung

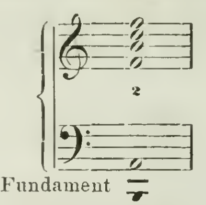
jene der Sext des Basses, was wieder gleichbedeutend ist der Quint des Fundamentes; also obiges Beispiel fünfstimmig gemacht durch die drittbeste Verdopplung würde so aussehen:



Die hier beim Secundaccorde der ersten Stufe aufgezeigten Verdopplungen haben auch ihre Gültigkeit bei den Secundaccorden der andern Stufen.

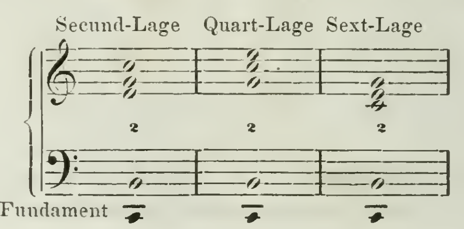
Eine einzige Ausnahme tritt beim Secundaccorde der siebenten Stufe insoferne ein, als bei ihm die drittbeste Verdopplung aus dem Grunde unmöglich ist, weil die Sext seines Basses zum Fundament die verminderte Quint bildet und Letztere als Dissonanz nie verdoppelt werden darf.

Mithin wäre folgender Secundaccord falsch:



Aus demselben Grunde ist eine viertbeste Verdopplung, nämlich jene des Basses selbst unstatthaft, weil der Basston des Secundaccordes zum Fundamente die Sept bildet, und die Sept als Dissonanz gleichfalls nicht verdoppelt werden darf.

Es ist selbstverständlich einerlei, ob beim Secundaccorde die Secund, Quart oder Sext des Basses in der obersten Stimme liegt, nur ändern sich dadurch die Lagen des Accordes, z. B.



je nachdem Secund, Quart oder Sext des Basses die oberste Stimme bilden.

Dass es beim Secundaccorde keine Octavlage geben, d. h. die Octave des Basses nicht oberste Stimme sein kann, ergibt sich wohl daraus, weil der Bass als Sept des Fundamentes nicht verdoppelt werden darf.

Der Vollständigkeit halber mögen hier die Secundaccorde der 2., 3., 4., 5., 6. und 7. Stufe folgen:



Ich habe hier die über dem Basse liegenden Intervalle in willkürlicher Ordnung aufgebaut, weil es eben darauf nicht ankommt.

Die Wesenheit des Secundaccordes besteht ja nur darin, dass über einem Basse seine Secund, Quart und Sext überhaupt erklinge.

Gleich dem Quintsext- und Terzquartaccorde darf auch der Secundaccord nicht unvollkommen ausgedrückt, d. i. irgend eines seiner Intervalle ausgelassen werden.

Grosse Sicherheit im Erkennen der Secundaccorde wird der Schüler dadurch erlangen, wenn er die Secundaccorde der übrigen Durtonarten in den verschiedensten Lagen und Intervallen-Verdopplungen schriftlich ausarbeiten würde.*)

Nur wenn der Schüler im Stande ist, einen jeden Accord sogleich zu erkennen, die Stufe zu benennen weiss, der jeder Accord angehört, und Sicherheit erlangt hat in der Intervallen-Verdopplung, schreite er zu Nachstehendem.

*) Septaccord, Quintsextaccord, Terzquartaccord und Secundaccord versteht man auch unter der allgemeinen Benennung „Septharmonieen“.

Harmonielehre.

Erste Abtheilung.

Von der Verbindung der Accorde in der diatonischen Dur-Tonart, oder von der diatonischen Harmonik in Dur.

§ 1.

Um Accorde regelrecht mit einander verbinden zu lernen, ist zweierlei zu wissen nöthig:

1. Wie die Intervalle des einen Accordes zu den Intervallen des folgenden Accordes fortschreiten dürfen, und

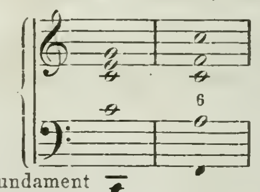
2. da jeder Accord auf einem eigenen nur ihm angehörenden Fundamente steht, wie die Fundamente unter sich auf einander folgen dürfen.

§ 2.

Von der Intervallen-Fortschreitung im Allgemeinen.

Als allgemeine Regel für die Fortschreitung der Intervalle mag gelten:

1. Dass die Consonanzen des einen Fundamentes in die Consonanzen des andern Fundamentes nach Belieben stufen- oder sprungweise*) fortschreiten dürfen, z. B.



*) Ausgenommen sind die Septen und übermässigen Intervallensprünge.

Hier darf im Sopran g nach c springen, weil sowohl g zu seinem Fundamente C, als auch c zu seinem Fundamente F Consonanzen bilden.

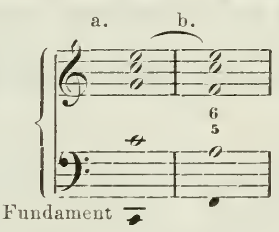
Dasselbe gilt von der Fortschreitung des Altes und Basses.

2. Ebenso dürfen die Consonanzen des einen Fundamentes als Consonanzen des anderen Fundamentes liegen bleiben.

Dies gilt in unserem Beispiele vom Tenor, wo das erste c als Octave seines Fundamentes im zweiten Takte als Quint des neuen Fundamentes liegen bleibt.

3. Dass die Dissonanzen vorbereitet und aufgelöst werden müssen (siehe das öfter citirte Werk Hauptmanns S. 75).

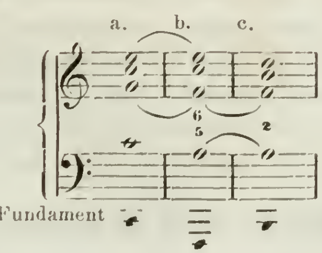
Eine Dissonanz ist dann regelrecht vorbereitet, wenn sie im früheren Accorde in derselben Stimme bereits als Consonanz vorhanden war, daher nicht nöthig hat, frei einzutreten. So z. B.



ist hier im zweiten Takte die im Sopran erscheinende Sept c des Fundamentes F dadurch vorbereitet worden, dass dieses c im ersten Takte als Terz seines Fundamentes C, mithin als Consonanz, und zwar ebenfalls im Sopran, vorhanden ist, daher nicht nothwendig hat, frei einzutreten.

Die Vorbereitung eines Intervalles werden wir bis auf Weiteres durch den Ligaturbogen ⁀ ersichtlich machen.

Aufgelöst wird die Dissonanz dann regelrecht, wenn sie stufenweise abwärts in eine Consonanz fortschreitet, z. B. obiges Beispiel fortgesetzt:



Hier tritt bei c die Auflösung der Sept e ein, weil sie stufenweise nach d, d. i. in die Terz des Fundamentes H fortschreitet.

Bei a erscheint die Vorbereitung,
bei b erscheint der Eintritt,
bei c erscheint die Auflösung der Dissonanz.

§ 3.

Bei unserem letzten Beispiele wurde unter c die Dissonanz sogleich, d. i. schon bei Eintritt des nächsten Fundamentes, aufgelöst.

Die Dissonanzen brauchen aber nicht sogleich aufgelöst zu werden, sondern erhalten noch oft vor ihrer regelrechten Auflösung die Freiheit, durch Liegenbleiben zur schlechteren Dissonanz sich umzugestalten.

Die Dissonanzen des Fundamentes rangiren ihre Qualität nach der höheren Ziffer, z. B.

verminderte Quint 5 besser als
Sept 7 „ „
Non 9 „ „
Undecime 11 „ „
Tredecime 13 „ „

daher die spätere immer schlechter, als die vorhergehende ist.

Nachfolgendes Beispiel wird dies ersichtlich machen:



Bei b tritt die verminderte Quint der VII. Stufe ein, löst sich aber nicht sogleich nach e auf, sondern wird früher noch bei c zur Sept, mithin zu einer schlechteren Dissonanz, und gelangt erst bei d in der Terz der I. Stufe zur Auflösung.

Unbedingt verboten ist: die Dissonanz des einen Fundamentes als Consonanz des nächsten liegen zu lassen.

Dies über die Fortschreitung der Intervalle im Allgemeinen.

Bevor wir die Regeln über die Intervallen-Fortschreitung bei bestimmten Fällen geben, wollen wir die Verbindung der Fundamente unter einander, d. i. die Fundamental-Fortschreitung ins Auge fassen.

§ 4.

Von der Fortschreitung der Fundamente.

Der Schritt von der V. zur I. Stufe ist der wichtigste unter allen Fundamental-Fortschreitungen.*) Er gewährt die meiste Befriedigung und wird eben darum angewendet, wenn ein Tonstück geschlossen werden soll.

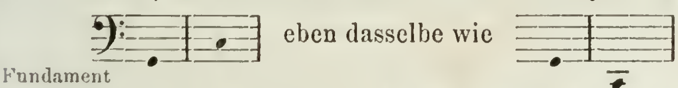
Er heisst auch desswegen Schlussfall.

Hier mögen mehrere Schlussfälle, d. i. Verbindung von Accorden der V. mit Accorden der I. Stufe folgen:



In diesen Beispielen folgt auf den Dreiklang der V., und zwar bei a jener der I. Stufe; bei b der Sextaccord der I., bei c der Quartsextaccord der I. Stufe.

Ein Gemeinsames haben diese drei Accord-Verbindungen, und zwar den Fundamentalschritt; es schreitet nämlich das Fundament der V. Stufe zum Fundament der I. Stufe fort, oder mit andern Worten: das Fundament steigt um eine Quart, was eben so viel heisst, als wenn das Fundament um eine Quint fällt, z. B.

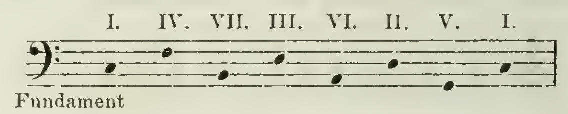


Ist aber der Schlussfall, oder was dasselbe ist, die Fortschreitung des Fundamentes um eine Quart aufwärts, oder Quint abwärts, der beste Fundamental-Fortschritt, so müssen alle dem Schlussfalle nachgebildeten Fortschreitungen des Fundamentes ebenfalls gut sein.

*) S. Sechter „die richtige Folge der Grundharmonieen", Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1853, § 6.

Daher die Regel allgemein so lautet: die beste Fortschreitung des Fundamentes im Allgemeinen ist, wenn dasselbe um eine Quart steigt, oder um eine Quint fällt.

Fangen wir also mit der I. Stufe C in Cdur an, so finden wir eine Quart aufwärts F, von diesem F eine Quart aufwärts H, von H eine Quart aufwärts E, von E eine Quart aufwärts A, von A eine Quart aufwärts D, von D eine Quart aufwärts G, von G eine Quart aufwärts wieder C. Wir haben daher die ganze Tonleiter mit den Fundamenten durchlaufen. Dasselbe Resultat erreichen wir auch, wenn wir immer um eine Quint fallen, oder noch besser, wenn wir um eine Quart steigen, dann um eine Quint fallen, und mit diesem abwechselnden Steigen oder Fallen des Fundamentes so lange fortsetzen, bis wir wieder unsere Ausgangsstufe, nämlich die I., erreicht haben, z. B.



oder was dasselbe ist, zuerst fallen und dann steigen:

I. IV. VII. III. VI. II. V. I.

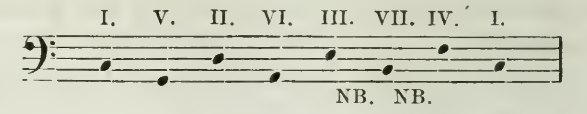
Das Resultat bleibt immer dasselbe. Die beste Fundamental-Fortschreitung ist daher:

I. IV. VII. III. VI. II. V. I.

Und weil auf diese Weise das Fundament mit der I. Stufe beginnt und zur I. Stufe wieder rückgelangt, indem es alle übrigen Stufen der Tonleiter inzwischen bringt, so heisst man auch diese Fortschreitung den „Fundamental-Zirkel“.

§ 5.

Der verkehrte Fundamental-Zirkel tritt dann ein, wenn man mit dem Fundamente um eine Quart fällt, oder was dasselbe ist, um eine Quint steigt. In Noten ausgedrückt:



Von diesen Schritten sind nicht alle gut, wie die NB. zeigen.

So ist der Fundamentalschritt von der III. zur VII., sowie von der VII. zur IV. Stufe nur unter gewisser Vorsicht auszuführen, wie wir später (§ 13) zeigen werden.

§ 6.

Dem Fundamente ist es gestattet, um eine Terz zu fallen, oder zu steigen.

Nur sind auch im letzteren Falle nicht alle Fundamentalschritte gut.

So sind die Schritte von der V. zur VII. und von der VII. zur II. Stufe nur mit Vorsicht zu machen, die wir später kennen lernen werden.

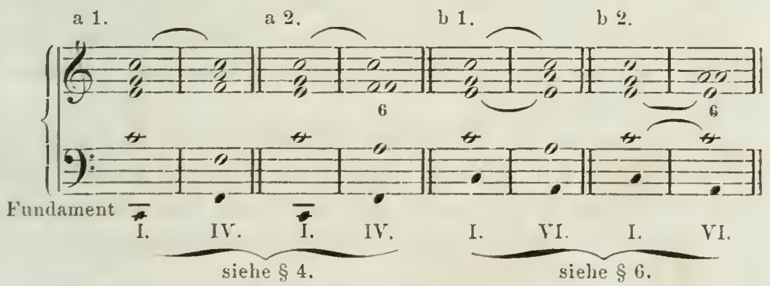
§ 7.

Im Allgemeinen gelten alle jene Accordverbindungen als gut, wo die Accorde zu einander eine natürliche Beziehung haben.

Zwei Accorde beziehen sich gut auf einander, wenn sie mit einander gemeinsame Töne haben.*)

Die gute Beziehung zweier Accorde zu einander kann zweifacher Art sein:

1. Entweder ist die Quint des zweiten Accordes durch den ersten vorbereitet, z. B.



In allen diesen Beispielen ist im zweiten Accorde die Quint seines Fundamentes durch den ersten Accord vorbereitet.

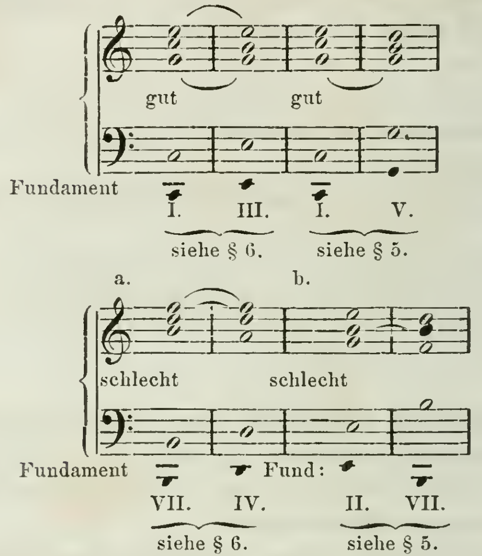
Im ersten und zweiten Beispiele also das c des Fundamentes F der IV. und im dritten und vierten Beispiele das e des Fundamentes der VI. Stufe.

Oder es ist:

---

*) S. Sechter § 5 2. Absatz.

2. die Octav des zweiten Accords vorbereitet, was in einigen Fällen eine gute Beziehung hat, in manchen aber nicht genügt, z. B.



Das Beispiel a ist schlecht, weil die verminderte Quint der VII. Stufe, welche doch Dissonanz ist, im darauffolgenden Accorde als Consonanz der II. Stufe liegen bleibt, statt sich entweder aufzulösen, oder noch schlechtere Dissonanz zu werden. (S. § 3.)

Das Beispiel b ist schlecht, weil die verminderte Quint f des zweiten Fundamentes H, durch kein Intervall des ersten Fundamentes vorbereitet wurde.

Keine natürliche Beziehung zu einander haben alle jene Accordverbindungen, wo zwei aufeinander folgende Accorde gar keine gemeinsamen Töne unter sich aufweisen, wie dies immer dann stattfinden muss, wenn die Fundamente stufenweise auf- oder abwärts fortschreiten, z. B.



was keiner Erklärung bedarf.

Das stufenweise Fortschreiten des Fundamentes auf- oder abwärts ist daher vorderhand verboten, bis wir später jene Hilfen kennen lernen werden, welche uns dieses Verbot überwinden helfen.

Nun wollen wir die Fortschreitung des Fundamentes, mit diesen Regeln ausgestattet, noch einmal durchgehen.

§ 8.

Von der Fortschreitung des Fundamentes bei Dreiklangsharmonieen.

Wie in der Einleitung schon gesagt wurde, versteht man unter Dreiklangsharmonieen den Dreiklang, Sext- und Quartsextaccord.

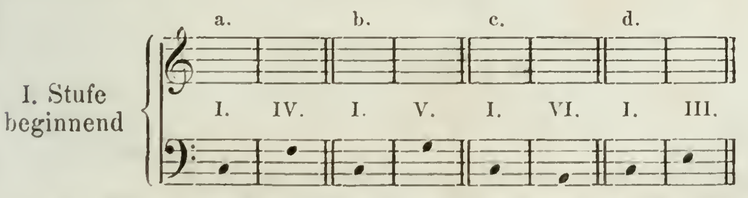
Unter Fundamental-Fortschreitung bei Dreiklangsharmonieen verstehen wir daher: mit einem Dreiklang, Sext- oder Quartsextaccord eines Fundamentes beginnen, und zu was immer für einen Accord eines andern Fundamentes fortschreiten.

Beginnen wir daher nochmals mit der I. Stufe.

Die beste Fortschreitung des Fundamentes ist laut § 4 um eine Quart aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quint abwärts, siehe Beispiel a.

Ferner kann das Fundament unter den gehörigen Vorsichten um eine Quint aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quart abwärts fortschreiten, laut § 5, siehe Beispiel b.

Endlich kann das Fundament immer um eine Terz abwärts und unter gehörigen Vorsichten auch um eine Terz aufwärts fortschreiten, laut § 6, siehe Beispiel c und d.



Nachdem von der I. auf die II. und von der I. auf die VII. Stufe das Fundament stufenweise fortschreiten müsste, was laut § 7 vorderhand verboten ist, so haben wir mit obigen Beispielen die Fortschreitungsmöglichkeiten des Fundamentes der I. Stufe erschöpft.

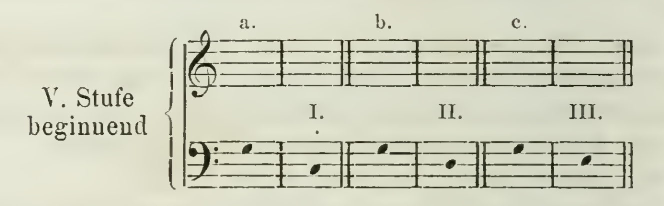
§ 9.

Versuchen wir nun mit der V. Stufe zu beginnen und weiter zu schreiten.

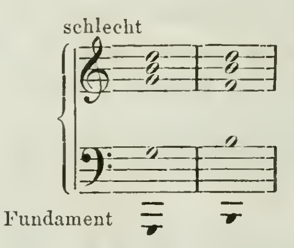
Die beste Fortschreitung des Fundamentes ist laut § 4 um eine Quart aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quint abwärts, siehe nächstes Beispiel a.

Ferner kann das Fundament unter gehöriger Vorsicht um eine Quint aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quart abwärts fortschreiten, laut § 5, siehe Beispiel b.

Endlich kann das Fundament immer um eine Terz abwärts fortschreiten, laut § 6, siehe Beispiel c.



Der Schritt von der V. zur VII. Stufe, also um eine Terz aufwärts, ist aus dem Grunde unmöglich, weil, wie aus dem nachfolgenden Beispiele zu ersehen ist, die verminderte Quint f der VII. Stufe H, durch kein Intervall der vorhergehenden Stufe vorbereitet werden kann,



und Dissonanzen unvorbereitet nie eintreten dürfen.

Nachdem von der V. auf die VI. und von der V. auf die IV. Stufe das Fundament stufenweise fortschreiten müsste, was laut § 7 vorderhand verboten ist, so haben wir unter den letzten Beispielen a, b und c alle Fortschreitungsmöglichkeiten des Fundamentes der V. Stufe erschöpft.

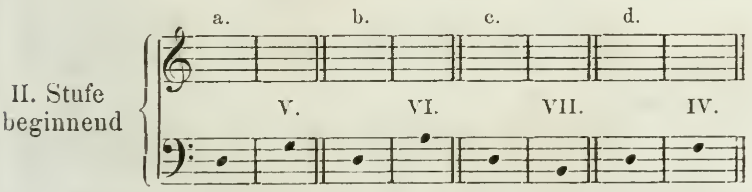
§ 10.

Versuchen wir nun mit der II. Stufe zu beginnen und weiter zu schreiten.

Die beste Fortschreitung des Fundamentes ist laut § 4 um eine Quart aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quint abwärts, siehe nächstes Beispiel a.

Ferner kann das Fundament unter gehöriger Vorsicht um eine Quint aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quart abwärts fortschreiten, laut § 5, siehe Beispiel b.

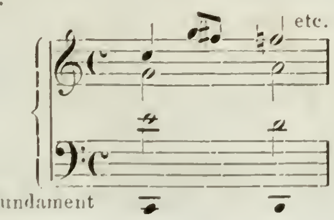
Endlich kann das Fundament immer um eine Terz abwärts, und unter gehöriger Vorsicht auch um eine Terz aufwärts schreiten, laut § 6, siehe Beispiel c und d.



Nachdem bei dem Schritte von der II. zur III. und von der II. zur I. Stufe das Fundament stufenweise fortschreiten müsste, was laut § 7 vorderhand verboten ist, so sind mit obigen Beispielen a, b, c, d die Fortschreitungsmöglichkeiten des Fundamentes der II. Stufe erschöpft.

Anmerkung. Es ist hier wohl am Platze, davon zu sprechen, dass die ältere Lehre die Quint der II. Stufe als unrein, mithin als Dissonanz bezeichnete, welche der Vorbereitung und Auflösung bedürfte; eine Ansicht, welcher die Praxis zu allen Zeiten widersprochen hat, da das temperirte System, eben wegen der möglichsten Ausgleichung der in der Theorie sich in etwas widersprechenden Tonverhältnisse eingeführt wurde, daher von einem unreinen Intervall weder etwas wissen darf, noch factisch etwas weiss.

So z. B. stört die unvorbereitet eintretende Quint der II. Stufe im bekannten hier im Auszuge folgenden Liede Wolframs an den Abendstern aus Wagners Tannhäuser nicht nur nicht, sondern die Harmonie ist sogar von reizender Wirkung.



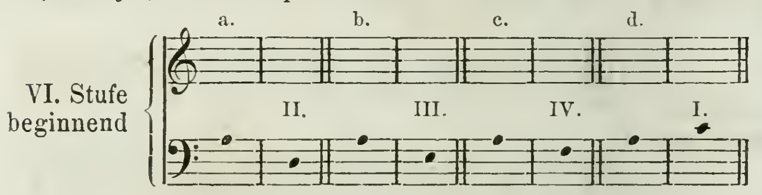
§ 11.

Beginnen wir nun mit der VI. Stufe und versuchen wir die übrigen Stufen mit ihr zu verbinden.

Die beste Fortschreitung des Fundamentes ist laut § 4 um eine Quart aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quint abwärts, siehe nächstes Beispiel a.

Ferner kann das Fundament unter gehöriger Vorsicht um eine Quint aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quart abwärts fortschreiten, laut § 5, siehe Beispiel b.

Endlich kann das Fundament immer um eine Terz abwärts und unter gehöriger Vorsicht auch um eine Terz aufwärts schreiten, laut § 6, siehe Beispiele c und d.



Nun bleibt noch die VII. und V. Stufe übrig.

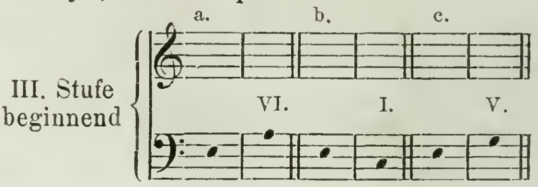
Allein da die Schritte von der VI. auf die VII. und von der VI. auf die V. Stufe stufenweise wären, die stufenweise Fortschreitung des Fundamentes aber laut § 7 vorderhand verboten ist, so sind mit obigen Beispielen a, b, c, d die Fortschreitungsmöglichkeiten der VI. Stufe erschöpft.

§ 12.

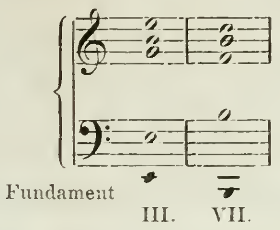
Versuchen wir nun, von der III. Stufe ausgehend, zu den übrigen Stufen fortzuschreiten.

Die beste Fortschreitung des Fundamentes ist laut § 4 um eine Quart aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quint abwärts, siehe nächstes Beispiel a.

Ferner kann das Fundament immer um eine Terz abwärts und unter gehöriger Vorsicht auch um eine Terz aufwärts fortschreiten, laut § 6, siehe Beispiele b und c.



Der Schritt um eine Quint aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quart abwärts, ist zwar unter gehöriger Vorsicht laut § 5 gestattet, hier aber von der III. Stufe ausgehend, aus dem Grunde unmöglich, weil die verminderte Quint der VII. Stufe durch kein Intervall der III. Stufe vorbereitet werden kann und Dissonanzen unvorbereitet nicht eintreten sollen, siehe folgendes Beispiel:



Es erübrigen sonach nur mehr die IV. und II. Stufe.

Da aber die Schritte von der III. auf die IV. und von der III. auf die II. Stufe stufenweise sind, die stufenweise Fortschreitung des Fundamentes aber laut § 7 vorderhand verboten ist, so sind mit obigen Beispielen a, b, c die Fortschreitungsmöglichkeiten der III. Stufe erschöpft.

§ 13.

Beginnen wir nun mit der VII. Stufe und versuchen wir die übrigen Stufen mit ihr zu verbinden.

Die VII. Stufe ist insofern eine heiklige, als auf ihr eine verminderte Quint, mithin eine Dissonanz vorkommt, welche nicht allein vorbereitet, sondern auch aufgelöst werden muss.

Da wir mit der VII. Stufe beginnend, zu andern Stufen fortschreiten wollen, so setzen wir die richtige Vorbereitung voraus, und haben demnach nur für deren Auflösung zu sorgen.

Die verminderte Quint als Dissonanz wird sich aber laut § 2 nur dann regelrecht auflösen, wenn sie stufenweise abwärts in eine Consonanz fortschreitet.

Wir können daher nach der VII. Stufe nur eine solche Stufe wählen, auf der der Ton e, wohin die verminderte Quint f der VII. Stufe sich auflösen muss, als Consonanz vorkommt.

Zu einem Stufentone oder Fundamente sind aber nur jene Töne Consonanzen, welche zu demselben eine reine Octave (oder

Einklang), grosse oder kleine Terz oder eine reine Quint bilden (siehe Einleitung S. 12).

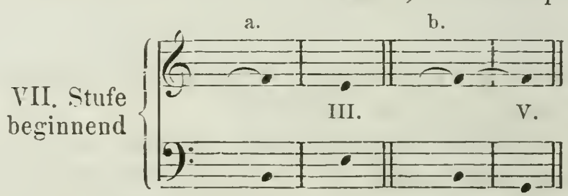
Unser e, wohin wir die verminderte Quint f auflösen müssen, ist aber:

reine Octave auf der III.,
grosse Terz auf der I. und
reine Quint auf der VI. Stufe.

Da aber die Schritte von der VII. zur I. und von der VII. zur VI. Stufe stufenweise sind, die stufenweise Fortschreitung des Fundamentes aber laut § 7 vorderhand verboten ist, bleibt uns nur der Schritt von der VII. zur III. Stufe, was laut § 4 ohnehin die beste Fortschreitung ist, da hierbei das Fundament um eine Quart steigt, oder was dasselbe ist, um eine Quint fällt (siehe § 4 Beispiel a).

Ferner kann das Fundament immer um eine Terz abwärts fortschreiten, unsere VII. Stufe H daher zur V. Stufe G.

Obwohl nun auf der Stufe G kein e als Consonanz vorkommt, so können wir doch von der im § 3 erwähnten Freiheit Gebrauch machen, und die verminderte Quint f der III. Stufe durch Liegenbleiben auf der V. Stufe zur Septime f, mithin zur schlechteren Dissonanz werden lassen; siehe Beispiel b.



Der Bogen ⌒ bei der verminderten Quint f der VII. Stufe bedeutet, dass sie im vorhergehenden Takte, respective Accorde vorbereitet sein muss.

Jetzt bleibt nur mehr noch zu zeigen, warum man von der VII. Stufe nicht zur IV. und II. fortschreiten kann.

Allein weder auf der IV. noch II. Stufe existirt ein e als Consonanz, wohin sich die verminderte Quint f auflösen könnte, ja dieselbe müsste vielmehr als Consonanz und zwar auf der IV. als Octave und auf der II. Stufe als Terz liegen bleiben, was laut drittvorletztem Absatz des § 3 unbedingt verboten ist.

Aus Letztgesagtem geht daher deutlich hervor, wie Recht wir gehabt hatten, wenn wir im § 5 die Fortschreitung des Fun-

damentes um eine Quint aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quart abwärts, und im § 6 die Fortschreitung des Fundamentes um eine Terz aufwärts nicht immer für gut erklärten, sondern nur vorsichtig anzuwenden erlaubten.

§ 14.

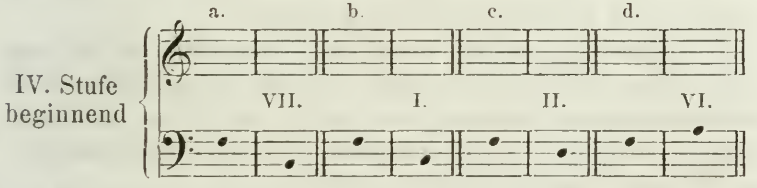
Beginnen wir nun mit der IV. Stufe, und versuchen wir die übrigen Stufen mit ihr zu verbinden.

Da bei Dreiklangsharmonieen der IV. Stufe keine Dissonanzen vorkommen, auf deren Auflösung wir Rücksicht zu nehmen hätten, so lassen wir wieder die §§. 4, 5, 6 und 7 zur Anwendung kommen.

Die beste Fortschreitung des Fundamentes ist laut § 4 um eine Quart aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quint abwärts, siehe nächstes Beispiel a.

Ferner kann das Fundament unter gehöriger Vorsicht um eine Quint aufwärts, oder was dasselbe ist, um eine Quart abwärts fortschreiten, laut § 5, siehe Beispiel b.

Endlich kann das Fundament immer um eine Terz abwärts, und unter gehöriger Vorsicht auch um eine Terz aufwärts schreiten, laut § 6, siehe Beispiele c und d.



Nun bleibt noch die V. und III. Stufe übrig.

Da jedoch die Schritte des Fundamentes von der IV. zur V. und von der IV. zur III. Stufe stufenweise wären, die stufenweise Fortschreitung des Fundamentes aber laut § 7 vorderhand verboten ist, so sind mit obigen Beispielen a, b, c, d die Fortschreitungsmöglichkeiten der IV. Stufe erschöpft.

Wir hätten sonach dadurch, dass wir mit jeder Stufe beginnend, die übrigen damit zu verbinden suchten, und wo dies nicht möglich war, auch die Ursachen, wesshalb angaben, alle möglichen Fundamentalfortschreitungen bei Dreiklangsharmonieen gezeigt.

Es erübrigt uns jetzt nur noch diese Fortschreitungen des Fundamentes in Verbindung mit Accorden auch praktisch durchzuarbeiten.

Früher jedoch wollen wir noch die Fortschreitungsmöglichkeiten des Fundamentes bei Septharmonieen untersuchen.

§. 15.
Fortschreitung der Fundamente von Septharmonieen ausgehend.

Wie in der Einleitung schon gesagt wurde, versteht man unter Septharmonieen: den Septaccord, sammt seinen Verwechslungen, nämlich: Quintsext-, Terzquart- und Secund-Accord.

Unter Fundamentalfortschreitung bei Septharmonieen verstehen wir daher: mit einem Sept-, Quintsext-, Terzquart- oder Secund-Accord eines Fundamentes beginnen und zu was immer für einen Accord eines anderen Fundamentes fortschreiten.

Diese Procedur ist aber insoferne heiklig, als man es bei jeder Septharmonie mit einer Sept, daher Dissonanz des Fundamentes zu thun hat, welche nicht allein der Vorbereitung, sondern auch der Auflösung bedarf.

Was unter Vorbereitung und Auflösung einer Dissonanz verstanden wird, ist im § 2 ausführlich erklärt.

Um jedoch zu zeigen, unter was für verschiedenen Intervallenverhältnissen ein und dieselbe Sept des Fundamentes in der Septimenharmonie auftreten kann, sollen der Sept-, der Quintsext-, Terzquart- und Secund-Accord ein und derselben Stufe nebeneinander gestellt werden und zwar:



Bei allen diesen Accorden ist h die Sept des Fundamentes, mithin wirkliche Dissonanz.

Sie tritt jedoch zum Basse nur bei a in der Gestalt der Sept auf, während sie

bei b zum Basse eine Quint,
bei c zum Basse eine Terz d. h. consonirend klingende Intervalle bildet.

Bei d tritt sie zum c des Soprans als Grundton der Secund auf, woraus wieder hervorgeht, dass bei der Secund nur ihr Grundton Dissonanz ist, während sie selber als Octav des Fundamentes Consonanz sein muss.

Der Lehrsatz, dass die Secund immer Consonanz sei, wolle gut gemerkt werden, da wir ihm bei Erklärung der Non wieder begegnen.

Wenn der Schüler obige Beispiele a, b, c, d nochmals genau betrachtet. so wird er ohne Mühe herausfinden, dass

beim Septaccorde die Sept,
beim Quintsextaccorde die Quint,
beim Terzquartaccorde die Terz

des Basses, und
beim Secundaccord der Bass selbst vorbereitet und aufgelöst werden muss.

Fangen wir daher jetzt mit einer Septharmonie der I. Stufe, was wir so bezeichnen wollen: I_7, an, und versuchen wir die anderen Stufen damit zu verbinden.

Wie wir schon aus obigen Beispielen a, b, c, d gesehen haben, ist bei jeder Septharmonie der I. Stufe immer h die Sept des Fundamentes, mithin Dissonanz, muss also vorbereitet und aufgelöst werden.

Da wir von der ersten Stufe weiter schreiten wollen, so setzen wir die regelrechte Vorbereitung voraus, und beschäftigen uns blos mit der Auflösung.

Die Sept h als Dissonanz des Fundamentes wird sich aber laut § 2 nur dann regelrecht auflösen, wenn sie stufenweise abwärts in eine Consonanz fortschreitet.

Wir können daher nach der Stufe I_7 nur eine solche Stufe wählen, auf der der Ton a, wohin die Sept h der I. Stufe sich auflösen muss, als Consonanz vorkommt.

Zu einem Fundamente treten aber immer nur dessen reine Octave (Einklang), grosse oder kleine Terz und reine Quint als Consonanzen auf (siehe Einleitung Seite 12).

Unser a, wohin wir die Sept h der I. Stufe auflösen müssen, ist aber nur auf der VI. Stufe reine Octave,

„ „ IV. Stufe grosse Terz,

„ „ II. Stufe reine Quint, mithin nur auf diesen Stufen Consonanz.

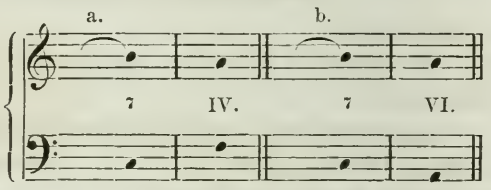
Da aber der Schritt von der I. zur II. Stufe stufenweise ist, die stufenweise Fortschreitung des Fundamentes aber laut § 7 vorderhand verboten ist, bleiben uns nur die Schritte

von der I. zur IV. und
von der I. zur VI. Stufe.

Ersterer Schritt ist ohnehin die beste Fortschreitung laut § 4, da hierbei das Fundament um eine Quart steigt, oder was dasselbe ist, um eine Quint fällt; vide nächstes Beispiel a.

Letzterer Schritt ist auch gut, weil das Fundament laut § 5 immer um eine Terz fallen darf; vide Beispiel b.

I_7 d. i. mit einer Septimenharmonie der I. Stufe beginnend.



Der Bogen ⌒ bei der Sept h der I. Stufe bedeutet, dass sie im vorhergehenden Accorde vorbereitet sein muss.

Da wir von der I. zur IV. und VI. Stufe fortgeschritten sind, zur II. Stufe aber der verbotenen stufenweisen Fundamentalfortschreitung wegen nicht fortschreiten dürfen, so bleibt uns nur noch zu zeigen, warum wir nicht auch zur V., III. und VII. Stufe fortschreiten dürfen.

Erstens haben wir auf keiner dieser Stufen eine Consonanz a, wohin wir unsere Sept h auflösen könnten;

zweitens müssten wir die Sept h der I. Stufe

auf der V. als Terz,
auf der III. als Quint, und
auf der VII. als Octave des Fundamentes,

mithin überall als Consonanzen liegen lassen, was laut drittvorletztem Absatz des § 3 unbedingt verboten ist; endlich

drittens wäre die Fortschreitung des Fundamentes der I. Stufe zum Fundamente der VII. Stufe stufenweise, was laut § 7 ebenfalls nicht erlaubt ist.

Wir haben daher mit obigen Beispielen a und b die Fortschreitungsmöglichkeiten der I. Stufe bei Septharmonieen (I_7) erschöpft.

§ 16.

Versuchen wir nun von Septharmonieen der V. Stufe ausgehend zu den übrigen Stufen fortzuschreiten.

Die Septimenharmonieen der V. Stufe sind folgende und zwar:



Wie wir hier sehen, bleibt immer f die Sept des Fundamentes G, muss daher als Dissonanz bei der Fortschreitung des Fundamentes aufgelöst werden.

Die Sept f als Dissonanz des Fundamentes wird sich aber nur dann laut § 2 regelrecht auflösen, wenn sie stufenweise abwärts in eine Consonanz fortschreitet.

Wir können daher nach der Stufe V_7 nur eine solche Stufe wählen, auf der der Ton e, wohin sich unsere Sept f auflösen soll, als Consonanz vorkommt.

Die Consonanzen eines Fundamentes sind aber nur: dessen Octav, Terz oder reine Quint (siehe Einleit. Seite 12).

Unser e, wohin wir die Sept f der V. Stufe auflösen sollen, ist aber nur

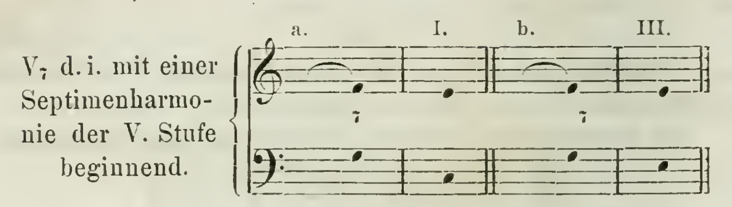
auf der III. Octave,
auf der I. Terz, und
auf der VI. Stufe reine Quint, mithin auf jeder dieser Stufen Consonanz.

Da aber der Fundamentalschritt von der V. zur VI. Stufe als stufenweiser, laut § 7 verboten ist, so bleiben uns nur die Schritte von der V_7 zur I. und III. Stufe erlaubt.

Ersterer Schritt, nämlich jener von der V. zur I. Stufe ist ohnehin laut § 4 die beste Fortschreitung, da hiebei das Fundament um eine Quart steigt, oder, was dasselbe ist, um eine Quint fällt; vide nächstes Beispiel a.

Letzterer Schritt, nämlich jener von der V. zur III. Stufe ist auch gut, weil das Fundament laut § 5 immer um eine Terz fallen darf; siehe nächstes Beispiel b.

V_7 d. i. mit einer Septimenharmonie der V. Stufe beginnend.



Der Bogen ⌒ bei der Sept f der V. Stufe bedeutet, dass sie im vorhergehenden Accorde vorbereitet sein muss.

Da wir von der V. zur I. und III. Stufe fortgeschritten sind, zur VI. Stufe aber, der verbotenen stufenweisen Fundamentalfortschreitung wegen, nicht fortschreiten dürfen, so bleibt uns nur noch zu zeigen, warum wir nicht auch zur II., zur VII. und IV. Stufe fortschreiten dürfen.

Erstens: haben wir auf keiner dieser Stufen eine Consonanz e, wohin wir unsere Sept f doch auflösen sollen;

zweitens: müssten wir die Sept f der V. Stufe
auf der II. als Terz,
auf der VII. als verminderte Quint,
und auf der IV. als Octave,
mithin auf der II. und IV. als Consonanz und auf der VII. als bessere Dissonanz liegen lassen, was doch laut drittvorletztem Absatz des § 3 unbedingt verboten ist; endlich

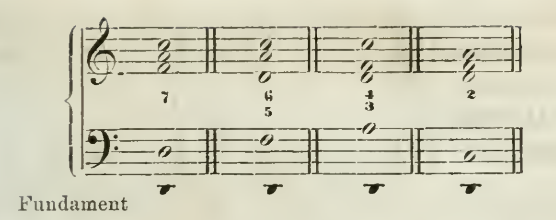
drittens: wäre die Fortschreitung des Fundamentes der V. Stufe zu jenem der IV. Stufe eine stufenweise, was wieder laut § 7 wenigstens vorderhand ebenfalls nicht erlaubt ist.

Wir haben daher mit obigen Beispielen a und b die Fortschreitungsmöglichkeiten der V. Stufe bei Septharmonieen (V_7) erschöpft.

§ 17.

Versuchen wir nun von Septharmonieen der II. Stufe ausgehend zu den übrigen Stufen fortzuschreiten.

Die Septimenharmonieen der II. Stufe sind folgende und zwar:



Wie wir hier sehen, bleibt immer c die Sept des Fundamentes D, muss daher als Dissonanz bei der Fortschreitung des Fundamentes aufgelöst werden.

Die Sept c, als Dissonanz des Fundamentes D, wird sich aber nur dann laut § 2 regelrecht auflösen, wenn sie stufenweise abwärts in eine Consonanz fortschreitet.

Wir können daher nach einer Septharmonie der II. Stufe nur eine solche Stufe wählen, auf der der Ton h, wohin sich unsere Sept c auflösen soll, als Consonanz vorkommt.

Die Consonanzen eines Fundamentes sind aber nur: dessen Octav, Terz oder reine Quint (siehe Einleit. Seite 12).

Der Ton h, wohin sich unsere Sept c auflösen soll, ist aber

Octave auf der VII.,
Terz auf der V., und
Quint auf der III. Stufe,

mithin auf jeder dieser Stufen Consonanz.

Nachdem nun der Fundamentalschritt von der II. zur III. Stufe als ein stufenweiser, laut § 7 verboten ist, so bleiben uns nur die Schritte

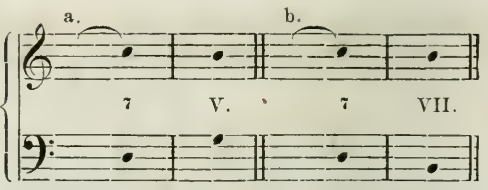
von der II_7 zur V. und
von der II_7 zur VII. Stufe

erlaubt.

Ersterer Schritt, nämlich jener von der II. zur V. Stufe ist ohnehin laut § 4 die beste Fortschreitung, da hierbei das Fundament um eine Quart steigt, oder was dasselbe ist, um eine Quint fällt; siehe nächstes Beispiel a.

Letzterer Schritt, nämlich jener von der II. zur VII. Stufe ist ebenfalls gut, weil das Fundament laut § 5 immer um eine Terz fallen darf; siehe nächstes Beispiel b.

II_7 d. i. mit einer Septimenharmonie der II. Stufe beginnend.



Der Bogen bei der Sept c der II. Stufe bedeutet, dass sie im vorhergehenden Accorde vorbereitet sein muss.

Da wir von der II. zur V. und VII. Stufe fortgeschritten sind, zur III. Stufe aber, der verbotenen stufenweisen Fundamentalfortschreitung wegen, nicht fortschreiten durften, so bleibt uns nur noch zu zeigen, warum wir von der II_7 d. i. von einer Septimenharmonie der II. Stufe ausgehend nicht auch zur VI., zur IV. und zur I. Stufe fortschreiten dürfen.

Die Gründe sind folgende:

Erstens: Haben wir auf keiner dieser Stufen eine Consonanz h, wohin wir unsere Sept c auflösen könnten;

zweitens: müssten wir die Sept c der II. Stufe
auf der VI. als Terz,
auf der IV. als Quint, und
auf der I. Stufe als Octave des Fundamentes, mithin überall als Consonanzen liegen lassen, was laut drittletztem Absatz des § 3 unbedingt verboten ist; endlich

drittens: wäre die Fortschreitung des Fundamentes der II. Stufe zu jenem der I. zum Ueberflusse noch eine stufenweise, was wieder laut § 7 nicht erlaubt ist.

Wir haben daher mit obigen Beispielen a und b die Fortschreitungsmöglichkeiten der II. Stufe bei Septharmonieen (II_7) erschöpft.

§ 18.

Versuchen wir nun von Septharmonieen der VI. Stufe ausgehend zu den übrigen Stufen zu gelangen.

Die Septharmonieen der VI. Stufe sind folgende und zwar:



Wie wir hier sehen, bleibt immer g die Sept des Fundamentes A, muss daher als Dissonanz bei der Fortschreitung des Fundamentes aufgelöst werden.

Die Sept g als Dissonanz des Fundamentes A wird sich aber nur dann laut § 2 regelrecht auflösen, wenn sie stufenweise abwärts in eine Consonanz fortschreitet.

Wir können daher nach der Stufe VI_7 nur eine solche Stufe wählen, auf welcher der Ton f, wohin sich unsere Sept g auflösen soll, als Consonanz vorkommt.

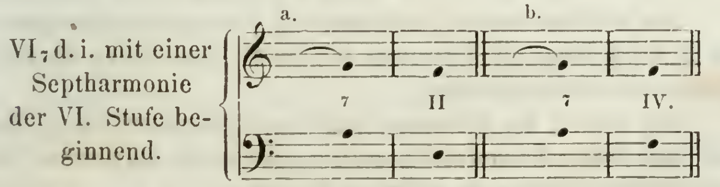
Die Consonanzen eines Fundamentes sind aber nur: dessen Octav, Terz oder reine Quint (siehe Einleit. Seite 12).

Unser f, das wir zur Auflösung der Sept g benöthigen, ist aber
Octave auf der IV.,
Terz auf der II. und
verminderte Quint auf der VII. Stufe, also mithin blos auf der IV. und II. Stufe Consonanz, während es auf der VII. Stufe als verminderte Quint Dissonanz ist.

Da wir aber zur Auflösung einer Dissonanz eine Consonanz brauchen, das f der VII. Stufe aber Dissonanz ist, zum Ueberflusse auch noch der Schritt von der VI. zur VII. Stufe ein stufenweiser wäre, daher laut § 7 verboten ist, so bleiben uns nur die Schritte von der VI_7 auf die II. und IV. Stufe als erlaubt übrig.

Ersterer Schritt, nämlich jener von der VI. auf die II. Stufe ist ohnehin laut § 4 die beste Fortschreitung, da hierbei das Fundament um eine Quart steigt, oder was dasselbe ist, um eine Quint fällt; vide nächstes Beispiel a.

Letzterer Schritt, nämlich jener von der VI. zur IV. Stufe ist auch gut, weil das Fundament laut § 5 immer um eine Terz fallen darf; siehe nächstes Beispiel b.



Der Bogen ⌒ bei der Sept g der VI. Stufe bedeutet, dass sie im vorhergehenden Accorde vorbereitet sein muss.

Da wir von der VI. zur II. und IV. Stufe fortgeschritten sind, zur VII. Stufe aber nicht fortschreiten durften, weil die Quint f

der VII. Stufe, welche wir zur Auflösung benöthigten, keine Consonanz ist, und der Schritt von der VI. zur VII. Stufe ein stufenweiser, mithin unerlaubter wäre, so bleibt uns nur noch zu zeigen, warum wir nicht auch zur III., I. und V. Stufe fortschreiten dürfen.

Erstens: haben wir auf keiner dieser Stufen eine Consonanz f, wohin wir unsere Dissonanz doch auflösen sollen.

Zweitens müssten wir unsere Dissonanz, nämlich die Sept g
auf der III. Stufe als Terz,
„ „ I. „ „ „ reine Quint,
und „ „ V. „ „ „ Octave, mithin als
Consonanzen liegen lassen, was doch laut drittvorletztem Absatz des § 3 unbedingt verboten ist; endlich

drittens wäre der Schritt von der VI. zur V. Stufe zum Ueberflusse noch ein stufenweiser, mithin laut § 7 verbotener.

Wir haben daher mit obigen Beispielen a und b die einzigen Fortschreitungsmöglichkeiten mit Septharmonieen der VI. Stufe (VI_7) aufgezeigt.

§ 19.

Versuchen wir nun von Septharmonieen der III. Stufe ausgehend zu den übrigen Stufen fortzuschreiten.

Die Septharmonieen der III. Stufe sind folgende und zwar:



Wie wir hier sehen, bleibt immer d die Sept des Fundamentes E, muss daher als Dissonanz bei der Fortschreitung des Fundamentes aufgelöst werden.

Die Sept d als Dissonanz des Fundamentes wird sich aber nur dann laut § 2 regelrecht auflösen, wenn sie stufenweise abwärts in eine Consonanz fortschreiten kann.

Wir können daher nach einer Septharmonie der III. Stufe (III_7) nur eine solche Stufe wählen, auf welcher der Ton c, wohin sich unsere Sept d auflösen soll, als Consonanz vorkommt.

Die Consonanzen eines Fundamentes sind aber nur: dessen Octav, Terz oder reine Quint (siehe Einleit. Seite 12).

Der Ton c ist aber

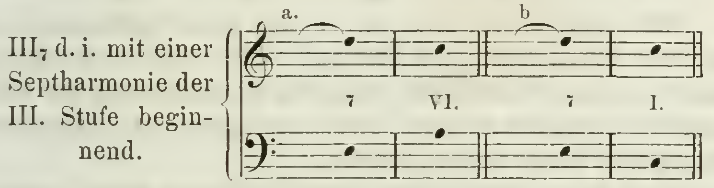
auf der I. Stufe Octave,
„ „ VI. „ Terz und
„ „ IV. „ reine Quint, mithin auf jeder

dieser Stufen Consonanz.

Da aber der Fundamentalschritt von der III. zur IV. Stufe als stufenweiser laut § 7 verboten ist, so bleiben uns nur die Schritte von der III. zur VI. und I. Stufe als erlaubt übrig.

Ersterer Schritt, nämlich jener von der III. zur VI. Stufe ist ohnehin laut § 4 die beste Fortschreitung, da das Fundament um eine Quart steigt, oder, was dasselbe ist, um eine Quint fällt; siehe nächstes Beispiel a.

Letzterer Schritt, nämlich jener von der III. zur I. Stufe ist auch gut, weil das Fundament laut § 5 immer um eine Terz fallen darf; siehe nächstes Beispiel b.



Der Bogen ⌒ bei der Sept d der III. Stufe bedeutet, dass sie im vorhergehenden Accorde vorbereitet sein muss.

Da wir von der III. zur VI. und I. Stufe fortgeschritten sind, zur IV. Stufe aber der verbotenen stufenweisen Fundamentalfortschreitung wegen, nicht fortschreiten durften, so bleibt uns nur noch zu zeigen übrig, warum wir auch zur VII., zur V. und zur II. Stufe nicht fortschreiten dürfen.

Die Gründe sind folgende:

Erstens: haben wir auf keiner dieser Stufen eine Consonanz c, wohin wir unsere Sept d auflösen könnten;

zweitens: müssten wir die Sept d der III. Stufe

auf der VII. Stufe als Terz,
„ „ V. „ „ reine Quint, und
„ „ II. „ „ als Octav des Fundamentes, mit-

hin als Consonanzen liegen lassen, was laut drittvorletztem Absatz des § 3 unbedingt verboten ist; endlich

drittens: wäre die Fortschreitung des Fundamentes der III. Stufe zum Fundamente der II. Stufe eine stufenweise, mithin laut § 7 eine verbotene.

Wir haben daher mit obigen Beispielen a und b die einzigen Fortschreitungsmöglichkeiten mit Septharmonieen der III. Stufe aufgezeigt.

§ 20.

Versuchen wir nun von Septharmonieen der VII. Stufe beginnend zu den übrigen Stufen fortzuschreiten.

Die Septharmonieen der VII. Stufe sind folgende:



Wie wir sehen, haben wir es bei jeder dieser Septharmonieen mit zwei Dissonanzen, nämlich der Sept a und verminderten Quint f zu thun, welche daher beide bei Fortschreitung des Fundamentes aufgelöst werden, oder wenigstens als schlechtere Dissonanzen liegen bleiben müssen.

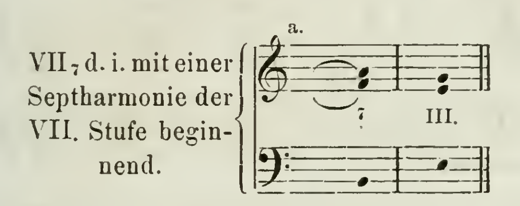
Diese beiden Dissonanzen, sowohl die Sept a als die verminderte Quint f werden sich aber nur dann laut § 2 regelrecht auflösen, wenn sie stufenweise abwärts in Consonanzen fortschreiten können.

Wir müssen daher nach einer Septharmonie der VII. Stufe eine solche Stufe wählen, auf welcher nicht allein der Ton g, wohin sich unsere Sept a, sondern auf welcher auch der Ton e, wohin sich unsere verminderte Quint f auflösen muss, als Consonanzen gleichzeitig vorkommen.

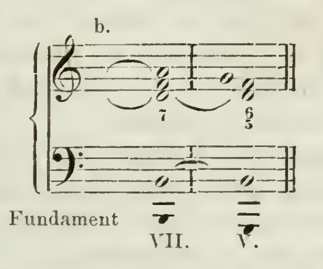
Dies geschieht nur auf der III. Stufe, auf welcher
g die Terz und
e die Octave ist,
ferner auf der I. Stufe, auf welcher
g die Quint und
e die Terz bildet.

Die V. Stufe hat wohl ein g als Consonanz, aber kein e, alle noch übrigen Stufen haben aber weder ein g noch e.

Da nun der Schritt von der VII. zur I. Stufe als stufenweiser laut § 7 verboten ist, so bleibt uns nur der Schritt von der VII. zur III. übrig, der übrigens ohnehin laut § 4 der beste ist, da hiebei das Fundament um eine Quart steigt, oder was dasselbe ist, um eine Quint fällt; siehe nächstes Beispiel a.



Da aber laut § 3 jede Dissonanz das Recht hat, vor der Auflösung noch eine schlechtere Dissonanz zu werden, so wollen wir noch einmal die V. Stufe genauer betrachten, ob es auf ihr nicht möglich wäre, während sich unsere Sept a auflöst, unsere verminderte Quint als Sept liegen zu lassen, z. B.



Aus diesem Beispiele ersieht man deutlich, dass, während a, die Sept der VII. Stufe sich auf der V. Stufe in die Octave des Fundamentes auflöst, die verminderte Quint f der VII. Stufe noch als Sept der V. Stufe liegen bleiben kann.

Wir haben dadurch auch den Schritt vom Fundamente der VII. Stufe zu jenem der V. Stufe d. i. *den Fall des Fundamentes um eine Terz abwärts möglich gemacht, und daher unsere im § 5 aufgestellte Regel, dass das Fundament um eine Terz immer fallen darf, gerechtfertigt.*

Mit diesen Beispielen a und b ist aber auch die Fortschreitungsmöglichkeit der VII. Stufe von Septharmonieen ausgehend, erschöpft.

§ 21.

Versuchen wir nun von Septharmonieen der IV. Stufe ausgehend zu den übrigen Stufen fortzuschreiten.

Die Septharmonieen der IV. Stufe sind folgende, und zwar:



Wie wir hier sehen, bleibt immer e die Sept des Fundamentes F, muss daher als Dissonanz bei Fortschreitung des Fundamentes aufgelöst werden.

Die Sept e als Dissonanz des Fundaments wird sich aber nur dann laut § 2 regelrecht auflösen, wenn sie stufenweise abwärts in eine Consonanz fortschreitet.

Wir können daher nach der Stufe IV_7 d. h. nach einer Septimenharmonie der IV. Stufe nur zu einer solchen Stufe fortschreiten, auf welcher der Ton d, wohin sich unsere Sept e auflösen soll, als Consonanz vorkommt.

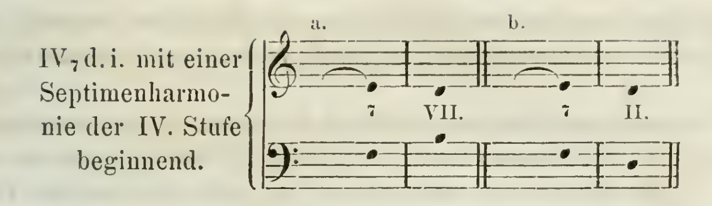
Die Consonanzen eines Fundamentes sind aber nur: dessen Octav, Terz oder reine Quint (siehe Einleit. Seite 12).

Unser d, wohin sich die Sept e auflösen soll, ist aber nur
auf der II. Stufe Octave,
" " VII. " Terz, und
" " V. " reine Quint,
mithin nur auf diesen Stufen überall Consonanz.

Da aber der Fundamentalschritt von der IV. zur V. Stufe als stufenweiser laut § 7 verboten ist, so bleiben uns nur die Schritte von der IV. zur VII. und II. Stufe erlaubt.

Ersterer Schritt, nämlich jener von der IV. zur VII. Stufe ist ohnehin laut § 4 die beste Fortschreitung, da hierbei das Fundament um eine Quart steigt, oder was dasselbe ist, um eine Quint fällt; siehe nächstes Beispiel a.

Letzterer Schritt, nämlich jener von der IV. zur II. Stufe ist auch gut, weil das Fundament laut § 5 immer um eine Terz fallen darf; siehe nächstes Beispiel b.



Der Bogen ⌒ bei der Sept e der IV. Stufe bedeutet, dass sie im vorhergehenden Accorde vorbereitet sein muss.

Da wir, wie obige Beispiele a und b zeigen, von der IV. zur VII. und II. Stufe fortgeschritten sind, zur V. Stufe aber der verbotenen stufenweisen Fundamentalfortschreitung wegen, nicht fortschreiten durften, so bleibt uns nur noch zu zeigen, warum wir nicht auch zur I., VI. und III. Stufe fortschreiten dürfen.

Erstens: Haben wir auf keiner dieser Stufen eine Consonanz d, wohin wir unsere Sept e doch auflösen sollen;

zweitens: müssten wir die Sept e der IV. Stufe
auf der I. Stufe als Terz,
„ „ VI. „ „ reine Quint, und
„ „ III. „ „ Octave, mithin auf jeder dieser Stufen als Consonanz liegen lassen, was doch laut drittvorletztem Absatz des § 3 unbedingt verboten ist; endlich

drittens: wäre die Fortschreitung von der IV. zur III. Stufe eine stufenweise, was wieder laut § 7 wenigstens vorderhand ebenfalls verboten ist.

Wir haben daher mit obigen Beispielen a und b die Fortschreitungsmöglichkeiten der IV. Stufe mit Septharmonieen (IV_7) erschöpft, und mit diesem § alle möglichen Fundamentalfortschreitungen bei Dreiklangs- und Septharmonieen beendet.

§ 22.

Besondere Regeln über die Fortschreitung der Intervalle.

Im § 2 stellten wir die allgemeinen Regeln über die Fortschreitung der Intervalle, mögen sie nun Consonanzen oder Dissonanzen ihres Fundamentes sein, auf.

Jetzt gilt es zu zeigen, wie die Intervalle fortschreiten dürfen, wenn das Fundament

1. um eine Quart steigt, oder um eine Quint fällt, was wir von nun an Fortschreitung im Fundamentalzirkel heissen wollen, oder
2. wenn das Fundament nicht im Fundamentalzirkel fortschreitet, d. h. wenn es um eine Quart fällt, beziehungsweise um eine Quint steigt, oder um eine Terz fällt oder um eine Terz steigt.

§ 23.

Von der Fortschreitung der Terz, wenn das Fundament in seinem Zirkel sich bewegt.

Wenn das Fundament um eine Quart steigt, oder um eine Quint fällt, so geht

a. die Terz des alten (d. i. vorangehenden) Fundamentes am liebsten in die Octav des neuen (d. i. des nachfolgenden) Fundamentes.

Zum besseren Verständniss diene nachstehendes Beispiel:



Das Fundament C des ersten Taktes ist offenbar das vorangehende und jenes des zweiten Taktes das nachfolgende, daher das Fundament C gewissermaassen das alte und das Fundament F gewissermaassen das neue genannt werden kann.

Dass aber auch die Fundamente richtig sind, soll näher erklärt werden.

Im ersten Takte bildet

das e des Soprans zum Basse c eine Terz,
„ g „ Tenors „ „ c „ Quint,
und „ c „ Alts „ „ c „ Octave.

Wir haben daher einen Dreiklang in der erstbesten Verdopplung vor uns (siehe Einleit. Seite 19 und 20).

Nachdem aber bei jedem Dreiklange sein Basston die Stufe d. i. das Fundament anzeigt, worauf er steht, der Bass aber c ist,

so muss auch das Fundament C sein, d. h. unser Dreiklang muss auf dem Fundamente der ersten Stufe stehen (siehe Einleitung Seite 18).

Der Accord des zweiten Taktes hat a zum Basse, nun bildet aber das f des Soprans und das f des Tenors zu ihm eine Sext, das c des Alts hingegen zu ihm eine Terz.

Ein Basston, darüber Terz und Sext gebaut, bilden aber einen Sextaccord; wir haben daher einen Sextaccord mit der erstbesten Verdoppelung d. i. jener der Sext des Basses vor uns. (Siehe Einleit. Seite 26.)

Nachdem aber bei jedem Sextaccorde die Sext des Basses die Stufe d. i. das Fundament anzeigt, worauf er steht, die Sext unseres Basstones a aber f ist, so ist F das Fundament d. h. unser Sextaccord steht auf der Stufe F d. i. auf dem Fundamente der IV. Stufe. (Siehe Einleit. Seite 25.)

Es schreitet daher das alte (d. i. das vorangehende) Fundament C zum neuen (d. i. dem nachfolgenden) Fundamente F, oder mit andern Worten: das Fundament steigt um eine Quart.

Das e des Soprans im ersten Takte geht hiebei zum f im zweiten Takt, d. h. die Terz des alten Fundamentes geht in die Octave des neuen Fundamentes, was ihr die liebste Fortschreitung ist.

(Der besseren Ersichtlichkeit wegen ist in diesem Beispiele die Sopranstimme, in welcher die Fortschreitung der Terz des alten in die Octave des neuen Fundamentes praktisch gezeigt wird, roth gedruckt.)

b. Wenn das Fundament im Zirkel fortschreitet, so kann die Terz des alten auch in die Terz des neuen Fundamentes fortschreiten. Siehe nächstes Beispiel.



Dass auch hier wieder die Fundamente richtig bezeichnet worden sind, soll nun gezeigt werden.

Im ersten Takte bildet

das g des Soprans zum Basse c eine Quint,
das e des Tenors „ „ c eine Terz
und das c des Alts „ „ c eine Octave.

Ein Basston, darüber dessen Terz und Quint aufgebaut, geben einen Dreiklang und zwar mit verdoppeltem Basstone d. i. in der erstbesten Intervallen-Verdopplung. (Siehe Einleitung Seite 19 u. 20.)

Nachdem aber bei jedem Dreiklange sein Basston die Stufe d. i. das Fundament anzeigt, worauf er steht, der Bass aber c ist, so muss auch das Fundament dieses Dreiklanges C sein, d. h. unser Dreiklang muss auf dem Fundamente der ersten Stufe stehen. (Siehe Einleitung Seite 18.)

Der Accord des zweiten Taktes hat c zum Basse; nun bildet aber das f des Soprans und das f des Alts zu ihm eine Quart, während das a des Tenors zu ihm eine Sext bildet.

Ein Basston, darüber dessen Quart und Sext aufgebaut, bilden einen Quartsext-Accord (siehe Einleitung Seite 29); wir haben daher einen Quartsext-Accord mit verdoppelter Quart des Basses, mithin in der erstbesten Intervallen-Verdopplung. (Siehe Einleit. Seite 30.)

Da nun bei jedem Quartsext-Accorde die Quart des Basses die Stufe oder das Fundament anzeigt, worauf er steht (siehe Einleitung Seite 30), die Quart unseres Basstones c aber f ist, so geht daraus hervor, dass unser Quartsext-Accord auf der Stufe F d. i. auf der vierten Stufe steht.

Es schreitet daher das alte Fundament C zum neuen Fundament F, d. i. die erste Stufe zur IV. fort, oder mit andern Worten, das Fundament steigt um eine Quart.

(Wir haben hier im obigen Beispiele ad b die Tenorstimme, worin die Terz des alten Fundamentes in die Terz des neuen Fundamentes fortschreitet, der bessern Ersichtlichkeit wegen roth gedruckt.)

c. Wenn das Fundament im Zirkel fortschreitet,
so kann die Terz des alten Fundamentes auch in die Quint des neuen Fundamentes springen; siehe nächstes Beispiel:



Hier schreitet die Terz des alten Fundamentes in die Quint des neuen Fundamentes; siehe die roth gedruckten Noten.

Dass die Fundamente richtig bezeichnet sind, und die Fundamental-Fortschreitung im Zirkel geschieht, dürfte jetzt nach den in dieser Richtung vorangegangenen weitläufigen Erklärungen der Schüler sich nunmehr wohl selbst erklären können.

Endlich kann,

d. wenn das Fundament im Zirkel sich bewegt,
die Terz des alten Fundamentes als Sept des neuen Fundamentes liegen bleiben, siehe folgendes Beispiel.

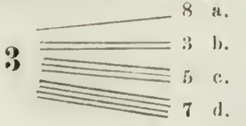


Hier bleibt im Sopran die Terz des alten Fundamentes als Sept des neuen Fundamentes liegen, wie die rothen Noten beweisen.

Recapituliren wir die Regeln für die Fortschreitung der Terz, wenn das Fundament um eine Quart steigt, so sind sie kurz gefasst folgende:

Die Terz des alten Fundamentes geht

1. am liebsten in die Octav des neuen, vide a; sie kann
2. auch in die Terz (vide b),
3. auch in die Quint des neuen Fundamentes springen (vide c), endlich kann sie
4. auch als Sept des neuen Fundamentes liegen bleiben (vide d), oder durch Ziffern ausgedrückt:

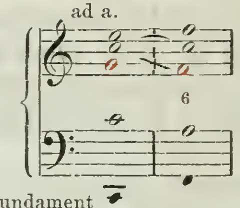


§ 24.

Von der Fortschreitung der Quint, wenn das Fundament im Zirkel fortschreitet.

Wenn das Fundament um eine Quart steigt, oder um eine Quint fällt, so geht

a) die Quint des alten Fundamentes am liebsten in die Octav des neuen Fundamentes; siehe folgendes Beispiel:



in welchem und zwar im Tenor die Quint des alten Fundamentes in die Octav des neuen Fundamentes fortschreitet, wie die rothen Noten zeigen.

b) so kann die Quint des alten Fundamentes auch in die Terz des neuen Fundamentes gehen; siehe folgendes Beispiel:



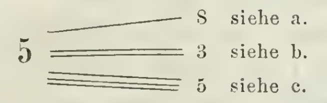
wo im Tenor die Quint der ersten Stufe d. i. des alten Fundamentes, in die Terz der vierten Stufe d. i. des neuen Fundamentes fortschreitet, wie die rothen Noten zeigen. Endlich

c) kann die Quint des alten Fundamentes auch in die Quint des neuen Fundamentes springen; siehe folgendes Beispiel:



wo die Quint g der ersten Stufe d. i. des alten Fundamentes in die Quint c der vierten Stufe d. i. des neuen Fundamentes springt, wie die rothen Noten zeigen.

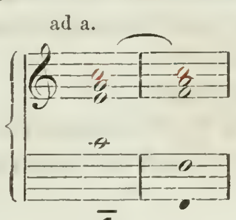
Diese 3 Regeln für die Fortschreitung der Quint in Ziffern ausgedrückt:



§ 25.

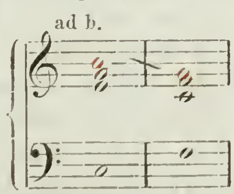
Von der Fortschreitung der Octav, wenn das Fundament im Zirkel fortschreitet.

a) Die Octave des alten Fundamentes bleibt am liebsten als Quint des neuen Fundamentes liegen; siehe folgendes Beispiel:



wo im Sopran die Octav c der ersten Stufe d. i. des alten Fundamentes als Quint c der vierten Stufe d. i. des neuen Fundamentes liegen bleibt, wie die rothen Noten zeigen.

b) Die Octave des alten Fundamentes kann auch in die Terz des neuen springen; siehe folgendes Beispiel:



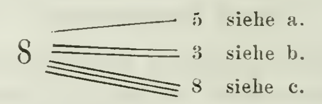
wo im Sopran die Octav c der ersten Stufe d. i. des alten Fundamentes in die Terz a der vierten Stufe d. i. des neuen Fundamentes springt, wie die rothen Noten zeigen. Endlich kann

c) die Octav des alten Fundamentes auch in die Octave des neuen Fundamentes springen; siehe folgendes Beispiel:



wo im Basse die Octav c der ersten Stufe d. i. des alten Fundamentes in die Octav f der vierten Stufe d. i. des neuen Fundamentes springt; wie die rothen Noten zeigen.

Diese 3 Regeln für die Fortschreitung der Octave in Ziffern ausgedrückt:



Nachdem das Fundament am liebsten und öftersten im Zirkel fortschreitet, so ist es für den Schüler unumgänglich nothwendig, sich nicht allein

1. den Fundamental-Zirkel
   I. IV. VII. III. VI. II. V. I. (siehe § 4), sondern auch
2. die in den §§ 23, 24 und 25 aufgestellten Regeln geläufig zu machen.

§ 26.

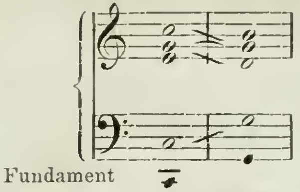
Wenn das Fundament sich nicht im Zirkel bewegt, so gelten für die Fortschreitung der Intervalle folgende Regeln:

1. Diejenigen Intervalle des ersten Accordes, welche man für den zweiten Accord brauchen kann, lässt man gerne liegen.
2. Die übrigen Intervalle des ersten Accordes schreiten zu jenen des folgenden Accordes am liebsten fort, die ihnen am nächsten liegen, wobei aber darauf zu sehen ist, dass dem folgenden Accorde kein wichtiger Ton fehlt.

Anmerkung. Es ist schon in der Einleitung bei der Erklärung der verschiedenen Accorde gesagt worden, dass nur beim Dreiklange und Septaccorde die Quint des Basses ausgelassen werden kann, während bei den von ihnen abgeleiteten Accorden kein Intervall fehlen darf.

Beispiele sollen diese Regeln deutlich machen.

A. Wenn das Fundament um eine Quint steigt, oder was dasselbe ist, um eine Quart fällt, z. B.



Hier folgt dem Dreiklange der I. Stufe jener der V.

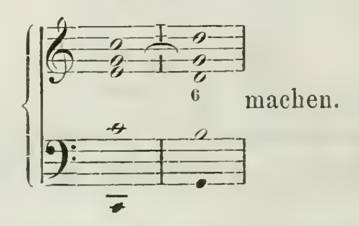
Nun benöthigt man zum Dreiklange der V. Stufe ein g, ein h und ein d.

Von diesen drei benöthigten Tönen ist aber nur der Ton g im ersten Accorde vorfindig, wir haben daher in obigem Beispiele, laut Regel 1, das g des ersten Accordes im zweiten Accorde liegen gelassen, oder mit andern Worten, die reine Quint der ersten Stufe wurde zur Octave der fünften Stufe, mithin Consonanz zur Consonanz (laut § 2 erlaubt). Ferner benöthigten wir ein h. Nun hat aber das c im ersten Accorde viel näher nach h, als das e des Tenors, wir liessen daher laut Regel 2 das c des Soprans nach h schreiten, oder mit andern Worten, die Octave des einen Fundamentes schritt in die Terz des andern Fundamentes, mithin Consonanz wieder in eine Consonanz (laut § 2 gleichfalls erlaubt).

Wir hätten wohl auch das c des Basses nach h gehen lassen können, da hätten wir jedoch statt des Dreiklanges den Sextaccord der V. Stufe bekommen. Ferner benöthigten wir ein d, welches wieder gleichweit von c und e entfernt liegt. Da aber das c des Soprans schon fortgeschritten ist, das c des Basses aber nach g springen muss, um den Dreiklang der V. Stufe zu bekommen, so muss das e des Tenors nach d schreiten, oder mit andern Worten: die Terz des einen Fundamentes schritt in die reine Quint des andern Fundamentes, mithin Consonanz wieder in eine Consonanz (nach § 2 erlaubt).

Es bleibt nur der Fortschritt des Basses übrig. Da wir jedoch den Dreiklang der fünften Stufe wollten, so musste das c des ersten Accordes in das g des zweiten Accordes springen, oder mit andern Worten: die Octave des einen Fundamentes ging in die Octave des andern Fundamentes, mithin Consonanz wieder in eine Consonanz (nach § 2 erlaubt).

Zur grösseren Uebung wollen wir noch eine Aufgabe stellen; z. B. wir wollten nach dem Dreiklange der ersten Stufe den Sextaccord der V. Stufe



machen.

Hier war es vor Allem nöthig, dass das c des Basses nach h schreite, weil h die Terz der V. Stufe ist, und beim Sextaccord die Terz des Fundamentes im Basse liegen muss.

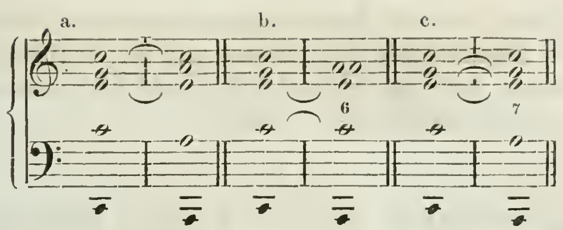
Zum Sextaccord der fünften Stufe brauchen wir ausser dem Basse h, noch dessen Terz d und Sext g.

Nun fanden wir aber das g schon im ersten Accorde vorräthig, wir liessen es daher laut Regel 1 im zweiten Accorde liegen.

Wir benöthigten jetzt noch die Terz d des Basses, diese bekamen wir sowohl vom c des Soprans als auch vom e des Tenors; beide Fortschreitungen sind laut Regel 2 die kürzesten oder nächsten, und da hierbei Consonanzen in Consonanzen fortschritten, auch erlaubt.

Wir haben wohl durch diesen Stimmenfortschritt den Sextaccord mit verdoppelter Terz des Basses, was eben so viel ist, als mit verdoppelter Quint des Fundamentes, mithin den Sextaccord mit seiner drittbesten Verdopplung bekommen; allein bei der erstbesten Verdopplung hätte müssen das c des ersten Accordes nach g des zweiten Accordes springen, was wohl erlaubt gewesen wäre, da das c d. i. die Octave der I. Stufe nach g, d. i. in die Octave der V. Stufe, weil beide Consonanzen sind, springen darf; wir wählten aber die stufenweise Fortschreitung des Soprans von c nach d desswegen, weil melodische, d. i. stufenweise Fortschreitungen immer leichter auszuführen und fliessender sind, als sprungweise.

B. Wenn das Fundament um eine Terz fällt, z. B. wenn auf das Fundament der I. Stufe jenes der VI. folgt, wie hier:



Sowohl bei a, als b haben wir gemeinsame Töne (c und e) liegen gelassen, ebenso auch bei c noch das g, welches wir als Sept der VI. Stufe benöthigten, während bei a das nicht benöthigte g und c des Tenors und Basses, bei b das nicht benöthigte c und g des Soprans und Tenors, dorthin gingen, nämlich nach a, was wir zum Theil benöthigten, und wohin sie zum Theil am nächsten hatten; endlich bei c sowohl der Sopran als auch der Alt und Tenor, als nothwendig, liegen bleiben mussten, während der Bass zum nothwendigsten Ton der VI. Stufe, nämlich zur Octave a des Fundamentes fortschritt.

Wir haben aber bei allen diesen Fortschreitungen die im § 2 aufgestellten allgemeinen Regeln beobachtet.

Da diese letzteren ungemein wichtig sind und nie ausser Acht gelassen werden dürfen, wenn Fundament zu Fundament fortschreitet, so setzen wir sie zur besseren Einprägung nochmals her:

1. Consonanzen dürfen jederzeit wieder zu Consonanzen, sei es nun stufen- oder sprungweise, fortschreiten.
2. Consonanzen dürfen sowohl als Consonanzen als auch als Dissonanzen liegen bleiben.
3. Dissonanzen können blos als schlechtere Dissonanzen liegen bleiben; endlich
4. müssen alle Dissonanzen aufgelöst werden.

C. Wenn das Fundament um eine Terz steigt, z. B. wenn auf das Fundament der I. Stufe jenes der III. Stufe folgt, wie hier:



Fundament

In diesem Beispiele liessen wir so wie in den früheren Beispielen die gemeinsamen Töne liegen, und die nicht benöthigten in diejenigen Intervalle fortschreiten, welche ihnen zunächst liegen (siehe die Querstriche ╲ und ╱).

§ 27.

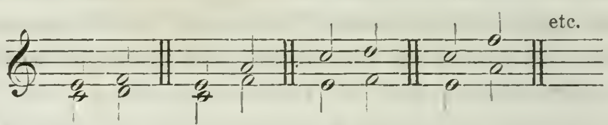
Bewegungsverhältnisse mehrerer Stimmen unter einander.

Bis jetzt haben wir die Gesetze der Fortschreitung, d. i. der Bewegung blos einer Stimme für sich betrachtet, ohne Rücksicht auf eine zweite Stimme kennen gelernt.

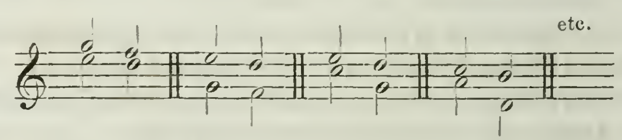
Nun wollen wir auch die Bewegungsverhältnisse mehrerer Stimmen zu einander in Betracht ziehen.

Es giebt dreierlei Bewegungsverhältnisse, und zwar:
die gerade Bewegung (lat. motus rectus),
die Gegenbewegung (lat. motus contrarius),
und die Seitenbewegung (lat. motus obliquus).

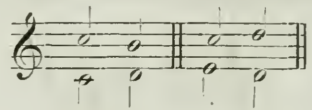
Die gerade Bewegung entsteht, wenn zwei Stimmen, sei es nun stufenweise oder sprungweise, zugleich steigen oder fallen, z. B. steigend:



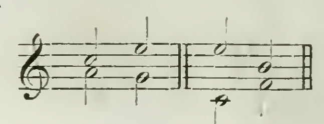
fallend:



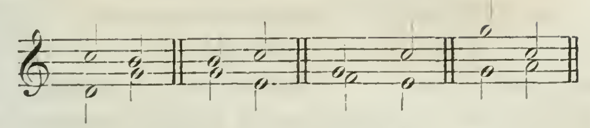
Die Gegenbewegung entsteht, wenn eine Stimme steigt, während die andere fällt, gleichviel ob stufen- ob sprungweise, z. B. beide stufenweise:



beide sprungweise:

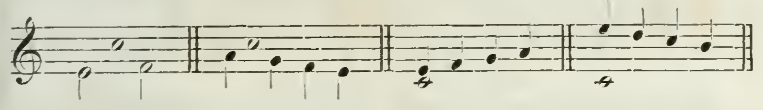


eine stufen-, die andere sprungweise:

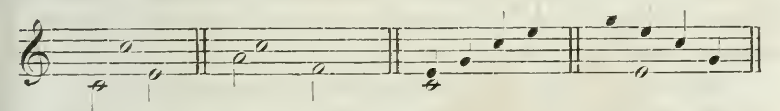


Die Seitenbewegung entsteht, wenn eine Stimme liegen bleibt, während die andere, gleichviel ob stufen- oder sprungweise, steigt oder fällt, z. B.

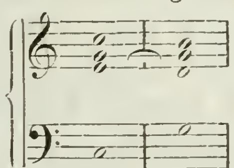
stufenweise:



sprungweise:



Dass alle diese drei Bewegungsarten in gemischter Weise vorkommen können, wenn mehr als zwei Stimmen in Verwendung sind, mag folgende Accordverbindung beweisen:



Hier hat der Sopran
zum Alt die Seitenbewegung,
zum Tenor die gerade Bewegung,
zum Basse die Gegenbewegung;
der Alt
zum Sopran, zum Tenor und zum Basse die Seitenbewegung;
der Tenor
zum Sopran die gerade Bewegung,
zum Alt die Seitenbewegung,
zum Basse die Gegenbewegung;
der Bass
zum Sopran und Tenor die Gegenbewegung,
zum Alt die Seitenbewegung.

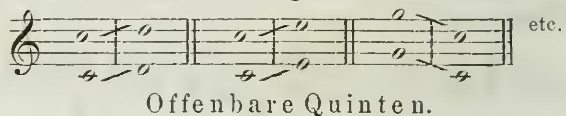
§ 28.

Verbotene Stimmenbewegungen.

Offenbare Octaven.

Wenn zwei Stimmen zu einander Octaven bilden, und sei es nun stufen- oder sprungweise, in gerader Bewegung wieder zu Octaven fortschreiten, so entstehen dadurch offenbare Octaven, welche unbedingt verboten sind.

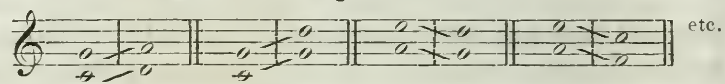
Fehlerhaft wären daher folgende Stimmenfortschreitungen:



Offenbare Quinten.

Wenn zwei Stimmen zu einander Quinten bilden, und sei es nun stufen- oder sprungweise, in gerader Bewegung wieder zu Quinten fortschreiten, so entstehen dadurch offenbare Quinten, welche unbedingt verboten sind.

Fehlerhaft wären daher folgende Quintenschritte:



Offenbare Einklänge.

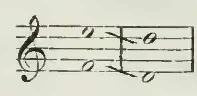
Wenn zwei Stimmen zu einander Einklänge bilden, und sei es stufen- oder sprungweise, in gerader Bewegung wieder zu Einklängen fortschreiten, so entstehen dadurch offenbare Einklänge, welche unbedingt verboten sind.

Fehlerhaft wären daher folgende Stimmenschritte:

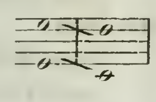


Ebenso wie die offenbaren Octaven und offenbaren Einklänge, sind auch folgende Stimmenschritte fehlerhaft, obwohl sie in keinem Lehrbuche noch aufgeführt worden sind, und zwar:

1. Wenn man von einer Sept in gerader Bewegung, meistens abwärts, zu einer Octave fortschreitet, z. B.



oder von einer Octave in gerader Bewegung, meistens abwärts, zu einer Non (bezieh. Secund) fortschreitet, z. B.



oder

2. **Wenn man von einer Secunde in gerader Bewegung, ebenfalls meistens abwärts, zu einem Einklang fortschreitet**, z. B.



Anmerkung. Unter den offenbaren Quintenschritten befinden sich zwei, nämlich nach einer reinen eine verminderte Quint, z. B.

oder nach einer verminderten eine reine Quint, z. B.

welche von vielen Theoretikern als zulässig oder wenigstens nicht als unbedingt verboten erklärt werden.

Obwohl dieselben in Wirklichkeit etwas weniger hart klingen, als wenn zwei Stimmen in reinen Quinten fortschreiten, so ist es doch anzuempfehlen, selbe zu vermeiden, da uns die Lehre vom reinen Satze, den wir nach und nach ganz kennen lernen werden, Hilfsmittel genug an die Hand geben wird, selbe gänzlich entbehren zu können.

§ 29.

Unter die von der Lehre, wenn auch nicht gerade unbedingt verbotenen, doch aber zur seltenen Anwendung empfohlenen Stimmenfortschreitungen gehören:

die verdeckten Octaven,
die verdeckten Quinten
und die verdeckten Einklänge.

Verdeckte Octaven.

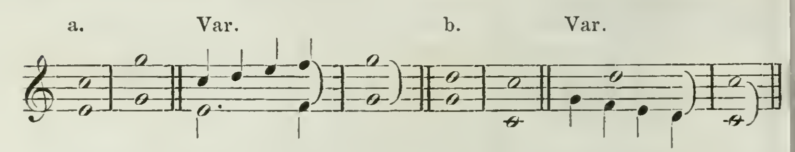
Wenn zwei Stimmen von einem andern Intervalle als einer Octave ausgehen, und in gerader Bewegung zu einer Octave gelangen, so entstehen verdeckte Octaven.

Um dies zu verstehen, braucht man nur die folgenden Beispiele a und b mit ihrer Variation zu vergleichen, wo die verdeckten (d. i. verborgenen) Octaven zu offenbaren (d. i. sichtbaren) werden*).

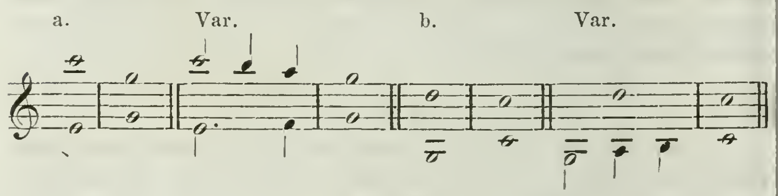
Jede Variation besteht nämlich darin, dass die Stimme, welche den Sprung macht, (bei a beide, bei b die untere) den

*) S. Sechter § 29.

ersten Ton nicht vollkommen aushält, sondern in der Zwischenzeit die dazwischen liegenden Töne ausfüllt (der Sänger denke an jene Art des Portamento, welche durch die flüchtig schwebende Berührung der Zwischenintervalle ausgeführt wird, siehe Sieber's Lehrbuch der Gesangskunst pag. 107), wornach unmittelbar vor dem Ziele zwei Octaven sich offenbaren, wie die Bögen) zeigen; z. B.



Will man verdeckte Octaven vermeiden, oder eingeschlichene ausmerzen, so darf man nur die Gegenbewegung anwenden, wodurch selbst in der Variation vor dem Ziele keine offenbaren Octaven mehr erscheinen werden. Obige Beispiele also so gestellt:



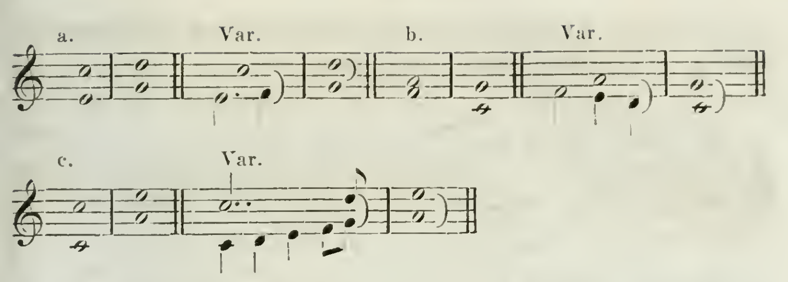
enthalten keine offenbaren Octaven mehr.

Verdeckte Quinten.

Wenn zwei Stimmen von einem anderen Intervalle als einer Quint ausgehen und in gerader Bewegung zu einer Quint gelangen, so entstehen verdeckte Quinten.

Um dies zu verstehen, braucht man nur die folgenden Beispiele a, b, c mit ihrer Variation zu vergleichen, wo die verdeckten (d. i. verborgenen) Quinten zu offenbaren (d. i. sichtbaren) werden.

Jede Variation besteht nämlich darin, dass die Stimme, welche den Sprung macht, (bei a und b die untere, bei c beide) den ersten Ton nicht aushält, sondern in der Zwischenzeit die dazwischen liegenden Töne ausfüllt, wornach unmittelbar vor dem Ziele zwei Quinten sich offenbaren, wie die Bögen) zeigen; z. B.



Will man verdeckte Quinten vermeiden, oder eingeschlichene ausmerzen, so darf man nur die Gegenbewegung anwenden, wodurch selbst in der Variation die offenbaren Quinten entfallen. Obige Beispiele also so gestellt:



enthalten keine offenbaren Quinten mehr.

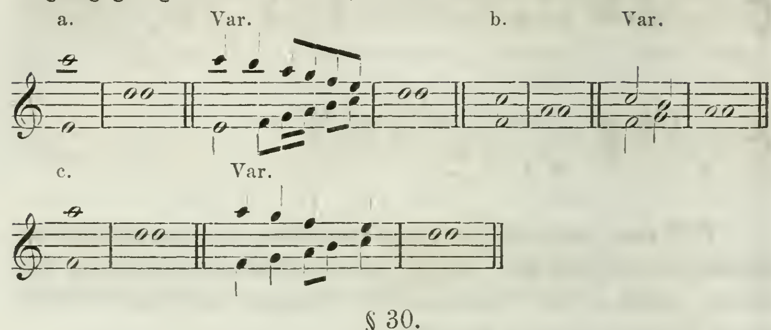
Verdeckte Einklänge.

Wenn zwei Stimmen von einem anderen Intervalle als einem Einklange ausgehen und in gerader Bewegung zu einem Einklang fortschreiten, so entstehen verdeckte Einklänge.

Folgende Beispiele mit ihren Variationen machen dies ersichtlich (siehe das Zeichen +):



Alle diese Beispiele können ebenfalls durch die Gegenbewegung gut gemacht werden, und zwar:



§ 30.

Nachdem wir so viele Hilfsmittel, als:

1. Verbindung der Fundamente unter einander,
2. Fortschreitung der Intervalle des einen zu den Intervallen des andern Fundamentes,
3. die fehlerhaften Stimmenschritte kennen gelernt haben, so können wir an die practische Ausarbeitung d. i. an die Verbindung sämmtlicher Accorde unter einander schreiten.

Nachdem aber ferner nicht allein die Accorde einer Durtonart mit einander, sondern auch:
die Accorde einer Molltonart mit einander, endlich
die Accorde einer Durtonart mit jenen einer Molltonart und umgekehrt verbunden werden können, so hat die Harmonielehre, d. i. die Lehre von der musikalischen Harmonik folgende Stoffbehandlung nachzuweisen:

1. das diatonische Fortschreiten in der Durtonleiter, oder die diatonische Harmonik in Dur,
2. das diatonische Fortschreiten in der Molltonleiter, oder die diatonische Harmonik in Moll,
3. die diatonische Tonwechslung (Modulation) in der Durtonleiter,
4. die diatonische Tonwechslung (Modulation) in der Molltonleiter,
5. die chromatische Modulation in der Durtonleiter,
6. die chromatische Modulation in der Molltonleiter; endlich
7. die enharmonischen Verwechslungen.

Die Lehre von den Vorhalten, den Durchgangs- und Wechselnoten, werden wir bei dem diatonischen Fortschreiten in der Durtonleiter dort einschieben, wo uns die bisher kennen gelernten Hilfsmittel die weiteren Accordverbindungen nicht mehr zu gestatten scheinen.

Im Anhange endlich werden wir die Gesetze des Orgelpunctes, der die Harmonielehre so zu sagen mit der Compositionslehre vermittelt, sowie alle jene Freiheiten kennen lernen, welche sich der moderne Styl in der Anwendung der Vorhalte, der Durchgangs- und Wechselnoten gestattet.

§ 31.

Vom diatonischen Fortschreiten in der Durtonleiter, oder der diatonischen Harmonik in Dur.

Darunter versteht man die Verbindung sämmtlicher in der Durtonleiter vorkommenden Accorde unter einander.

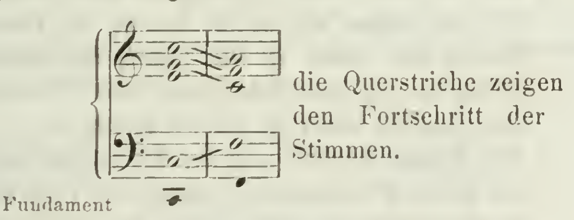
Wir nehmen bis auf Weiteres die C-dur Tonleiter zur Grundlage.

§ 32.

Verbindung der ersten Stufe mit der IV. Stufe und zwar

Dreiklang mit Dreiklang,

z. B.



die Querstriche zeigen den Fortschritt der Stimmen.

Dass nach dem Fundamente der I. jenes der IV. Stufe genommen werden darf, wurde im § 4 gelehrt.

Im obigen Beispiele schreitet

1. im Basse die Octave c des alten Fundamentes in die Octave f des neuen Fundamentes (siehe § 25, c),
2. im Soprane die Octave c des alten in die Terz a des neuen Fundamentes (siehe § 25, b),
3. im Alte die Quint g des alten in die Octav f des neuen Fundamentes (siehe § 24, a),

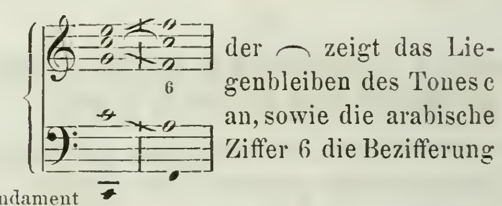
endlich

4. im Tenor die Terz e des alten in die Quint c des neuen Fundamentes (siehe § 23, c).

Nachdem sowohl die Fortschreitung der Fundamente als jene der Intervalle richtig ist, so ist auch die Accordverbindung eine richtige.

§ 33.

Verbindung des Dreiklanges der I. mit dem Sextaccorde der IV. Stufe; z. B.



der ⌒ zeigt das Liegenbleiben des Tones c an, sowie die arabische Ziffer 6 die Bezifferung des Sextaccordes (siehe Einleitung pag. 25).

Die Richtigkeit der Fundamental-Verbindung und zwar der I. und IV. Stufe ist bereits im § 32 gezeigt, wir haben daher nicht mehr nöthig, ihrer ferner zu erwähnen; wohl aber ist die Richtigkeit der Stimmenfortschreitungen zu beweisen.

1. Da wir nach dem Dreiklange der I. den Sextaccord der IV. Stufe haben wollten, so musste der Bass c, nämlich die Octave des alten, in die Terz a des neuen Fundamentes springen, was laut Einleitung Seite 25 nicht allein nöthig war, sondern laut § 25, b auch richtig ist.
2. Der Sopran schreitet von der Terz e des alten in die Octave f des neuen Fundamentes (richtig laut § 23, a).
3. Im Alt bleibt die Octave c des alten als Quint c des neuen Fundamentes liegen (richtig laut § 25, a);

endlich

4. schreitet im Tenor die Quint g des alten in die Octav f des neuen Fundamentes, richtig laut § 24, a; was zu beweisen war.

§ 34.

Verbindung des Dreiklanges der I. mit dem Quartsextaccord der IV. Stufe.

Lehrsatz.

Beim Quartsextaccord muss entweder sein Bass oder die Quart des Basses vorbereitet sein, und darf der Bass des Quartsextaccordes nie sprung-, sondern blos stufenweise fortschreiten.

Nun zur practischen Verbindung.

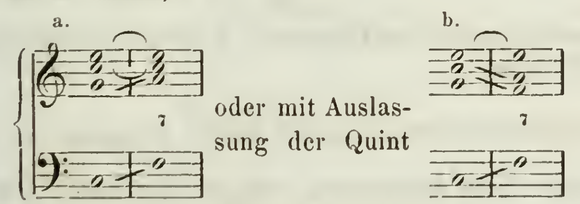


Beweis der Richtigkeit.

1. Ist der Bass des Quartsextaccordes der IV. Stufe durch die Octave der I. Stufe vorbereitet. Laut § 25, a bleibt aber die Octave des alten ohnehin am liebsten als Quint des neuen Fundamentes liegen.
2. schreitet im Sopran die Octav c des alten, in die Terz a des neuen Fundamentes, was laut § 25, b richtig ist.
3. geht im Alt die Quint g des alten, in die Octave f des neuen Fundamentes, was laut § 24, a richtig ist; endlich
4. geht im Tenor die Terz e des alten, in die Octave f des neuen Fundamentes, was wieder laut § 23, a richtig ist.

§ 35.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Septaccorde der IV. Stufe, z. B.



Zum Septaccord der IV. Stufe benöthigt man ausser dem Basse f dessen Terz a, Quint c und Sept e, welch' letztere vorbereitet sein muss.

Da der Septaccord auch ohne Quint dargestellt werden kann, so wurde oben der Septaccord der IV. Stufe auf doppelte Weise, und zwar mit (a) und ohne Quint (b) gezeigt.

Beweis der Richtigkeit:

bei a.

Um den Septaccord zu erhalten, musste im Basse c nach f springen, d. h. die Octav des alten in die Octav des neuen Fundamentes (richtig laut § 25, c).

Da wir die Sept e benöthigten, und diese vorbereitet werden sollte, musste die Terz e des ersten Accordes liegen bleiben; da nun aber die Terz des alten als Sept des neuen Fundamentes liegen bleiben kann, laut § 23, d, so ist auch diese Stimmenbehandlung richtig.

Nun wollten wir die Quint c. Wir liessen daher die Octave c des alten Fundamentes als Quint des neuen liegen, was laut § 25, a gleichfalls richtig ist.

Jetzt blieb nur noch mehr übrig, die Quint g fortschreiten zu lassen.

Da uns aber zum Septaccord der IV. Stufe noch die Terz a abging, so hatte die Quint g keinen anderen Weg, sondern die Quint des alten Fundamentes musste in die Terz des neuen Fundamentes fortschreiten, was auch laut § 24, b erlaubt ist.

bei b.

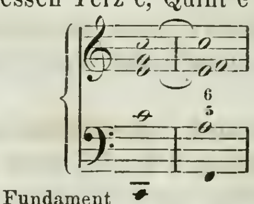
Hier ist der Sopran und Bass ebenso behandelt wie bei a.

Nur der Alt springt von c nach a und der Tenor geht von g nach f d. h. die Octav und Quint des alten Fundamentes gehen erstere in die Terz, letztere in die Octave des neuen Fundamentes, was laut § 25, b und § 24, a erlaubt ist.

§ 36.

Verbindung des Dreiklanges der I. mit dem Quintsextaccorde ($^6_5$) der IV. Stufe.

Zum Quintsextaccorde der IV. Stufe $\begin{smallmatrix}f\\e\\c\\a\end{smallmatrix}$ brauchen wir ausser dem Basse a noch dessen Terz c, Quint e und Sext f, z. B.



1. Der Bass c muss nach a, daher liessen wir nach § 25, b die Octav des einen in die Terz des anderen Fundamentes gehen.
2. Brauchten wir c; wir liessen daher die Octav des einen als Quint des anderen Fundamentes liegen (erlaubt laut § 25, a).
3. Ferner brauchten wir die Quint e des Basses a; wir liessen daher die Terz e des alten als Sept e des neuen Fundamentes liegen (erlaubt laut § 23, d).
4. Endlich brauchten wir die Sext f des Basses a; wir liessen daher die Quint g des alten, in die Octave f des neuen Fundamentes fortschreiten laut § 24, a.

Die Richtigkeit obiger Accordverbindung ist daher bewiesen.

§ 37.

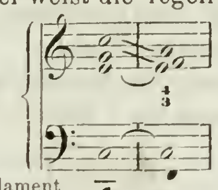
Verbindung des Dreiklanges der I. mit dem Terzquartaccorde der IV. Stufe.

Zum Terzquartaccorde der IV. Stufe a f e c brauchen wir ausser dem Basse c noch dessen Terz e, Quart f und Sext a.

Beim Terzquartaccorde gilt dieselbe Regel wie beim Quartsextaccorde, nämlich die:

„dass entweder der Bass oder seine Quart vorbereitet sein muss, ferner dass der erstere nie sprung-, sondern nur stufenweise fortschreiten darf."

Folgendes Beispiel weist die regelrechte Verbindung nach:



1. Ist der Bass des Terzquartaccordes der IV. Stufe vorbereitet, und sein Liegenbleiben laut § 25, a, wornach die Octav des alten Fundamentes am liebsten als Quint des neuen liegen bleibt, gerechtfertigt.
2. Brauchten wir die Terz e des Basses c, d. h. wir liessen die Terz des alten Fundamentes als Sept des neuen liegen; erlaubt laut § 23, d.

3. Brauchten wir die Quart f des Basses c, d. h. wir liessen die Quint g des alten Fundamentes in die Octav f des neuen Fundamentes fortschreiten; erlaubt laut § 24, a.

Endlich

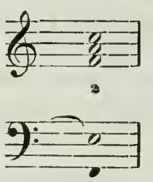
4. brauchten wir die Sext a des Basses c; wir liessen daher die Octave c des alten Fundamentes in die Terz a des neuen fortschreiten, was sie laut § 25, b durfte.

§ 38.

Verbindung des Dreiklangs der I. Stufe mit dem Secund-Accorde der IV. Stufe.

Diese Verbindung ist aus dem Grunde nicht möglich, weil bei jedem Secund-Accorde der Bass, als Sept des Fundamentes, mithin als Dissonanz vorbereitet sein muss, was durch den Bass des Dreiklangs der I. Stufe nicht geschehen kann.

Zum Beweise setzen wir den Secund-Accord der IV Stufe her:

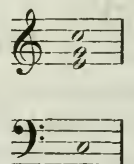


Fundament

Aus diesem Beispiele ersehen wir, dass sein Bass e als Sept des Fundamentes F vorbereitet sein soll, was durch den Ligatur-Bogen ⌒ angezeigt ist.

Nun könnte dies nur dann geschehen, wenn im vorhergehenden Basse ein e als Consonanz liegt.

Nun liegt aber in unserem Accorde, mit dem wir anfangen, nämlich in dem Dreiklange der I. Stufe,



Fundament

die Octave des Fundamentes, also c, nicht aber e im Basse, daher ist die Vorbereitung der Dissonanz, mithin die ganze Accordfolge unmöglich.

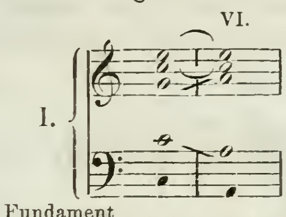
Nachdem wir nun die Verbindung des Dreiklangs mit allen möglichen Accorden der IV. Stufe gezeigt haben, versuchen wir den Dreiklang der I. Stufe mit allen möglichen Accorden der anderen Stufen zu verbinden.

§ 39.

Verbindung des Dreiklangs der I. Stufe mit dem Dreiklange der VI. Stufe.

Dass das Fundament der I. Stufe mit jenem der VI. Stufe verbunden werden darf, erhellt aus § 6, worin gesagt wurde, dass das Fundament immer um eine Terz fallen darf.

Es ist aber auch die folgende Accordverbindung:



richtig, denn wenn das Fundament nicht im Zirkel fortschreitet, d. i. nicht um eine Quart aufwärts oder Quint abwärts, was bei der Fundamentalfolge I—VI der Fall ist, so gelten für die Fortschreitung der Intervalle folgende Regeln:

1. Diejenigen Töne des ersten Accordes, welche man für den zweiten Accord brauchen kann, lässt man liegen,
2. die übrigen Töne des ersten Accordes schreiten am liebsten zu jenen des folgenden Accordes fort, die ihnen am nächsten liegen, wobei aber darauf zu sehen ist, dass dem folgenden Accorde kein wesentlicher Ton fehle (siehe § 26).

Nun benöthigten wir aber zum Dreiklange der VI. Stufe ausser dem Basse a noch dessen Terz c und Quint e. Da wir diese Töne im ersten Accorde vorfanden, so liessen wir den Sopran und Alt liegen.

Den Bass a des zweiten Accordes erhielten wir durch den Terzenschritt abwärts des Basses c, und da a als Octav des Fundamentes ohnehin die beste Verdopplung ist, so liessen wir die Quint g den nahen Schritt nach a aufwärts machen.

Dieses Liegenbleiben und Fortschreiten der Stimmen des einen Accordes zu jenen des andern Accordes, war um so mehr gestattet, weil sowohl jene als diese lauter Consonanzen sind.

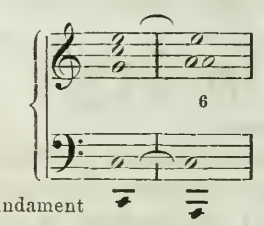
§ 40.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Sextaccord der VI. Stufe.

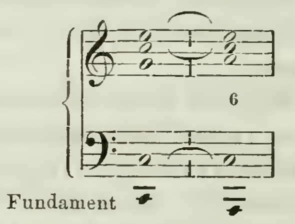
Die Fundamentalverbindung ist laut § 6 richtig.

Zum Sextaccord der VI. Stufe brauchen wir im Basse c, ferner dessen Terz e und Sext a.

Die gemeinsamen Töne lassen wir liegen (siehe Sopran und Bass im nächsten Beispiel), die übrigen liessen wir in das nothwendige nächste Intervall fortschreiten (siehe Alt und Tenor), z. B.



Hätten wir auch den Alt liegen gelassen, wie nächstes Beispiel zeigt,



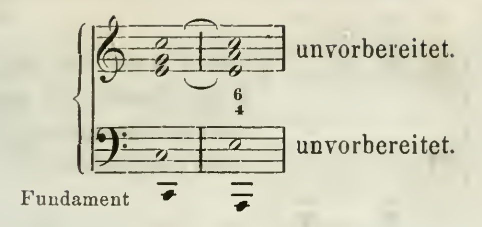
so wäre dies zwar auch erlaubt gewesen, wir hätten aber statt der erstbesten die zweitbeste Verdopplung erhalten.

§ 41.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Quartsextaccorde der VI. Stufe.

Diese Verbindung ist unmöglich, weil weder der Bass noch dessen Quart vorbereitet werden kann, was laut § 34 geschehen muss.

Daher falsch:

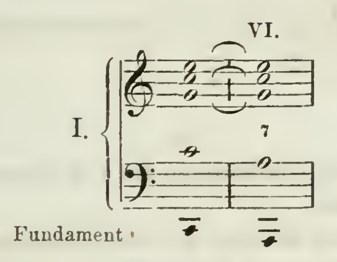


§ 42 a.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Septaccorde der VI. Stufe.

Der Septaccord der VI. Stufe heisst $\begin{matrix}g\\e\\c\\a\end{matrix}$; wir lassen daher laut § 26 den Sopran, Alt und Tenor liegen, während der Bass c nach a springt.

Daher richtig:



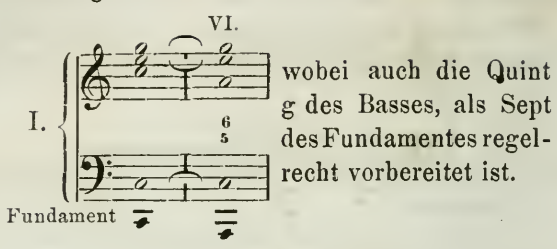
Auch ist die Sept regelrecht vorbereitet.

§ 42 b.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Quintsextaccorde der VI. Stufe.

Der Quintsextaccord der VI. Stufe $\begin{matrix}a\\g\\e\\c\end{matrix}$ wird aber am leichtesten dadurch entstehen, dass wir im nächsten Beispiele Bass, Sopran und Alt liegen lassen, während der Tenor von c nach a springt; Intervallenfortschritte, welche dem § 26 entsprechen.

Daher richtig:



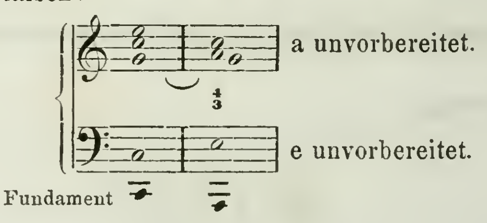
wobei auch die Quint g des Basses, als Sept des Fundamentes regelrecht vorbereitet ist.

§ 43.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Terzquartaccorde der VI. Stufe.

Unmöglich, denn es kann weder der Bass noch seine Quart vorbereitet werden, wie § 37 vorschreibt.

Daher falsch:



a unvorbereitet.

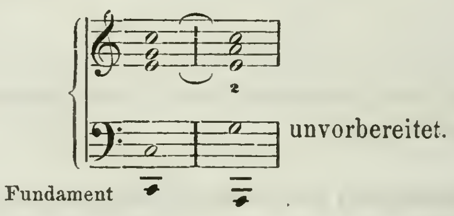
e unvorbereitet.

§ 44.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Secundaccorde der VI. Stufe.

Unmöglich, denn es kann der Bass des Secundaccordes d. i. die Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden.

Daher falsch:



unvorbereitet.

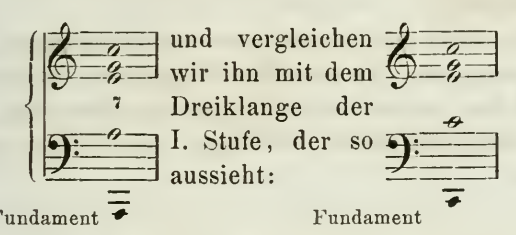
§ 45.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Dreiklange der II. Stufe.

Diese Fundamental-Verbindung ist als eine stufenweise laut § 7 verboten.

Werfen wir aber einen Blick auf Gelerntes zurück, z. B. auf § 4, so finden wir, dass nach dem Septaccord der VI. Stufe die II. Stufe möglich ist. (Fundamentalzirkel.)

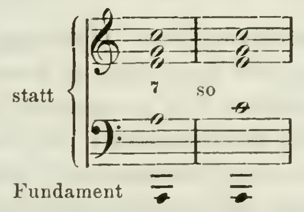
Betrachten wir nun den Septaccord der VI. Stufe, der so aussieht:



und vergleichen wir ihn mit dem Dreiklange der I. Stufe, der so aussieht:

so finden wir, dass beide die Töne c, e und g gemeinsam haben, und sich der Septaccord der VI. Stufe nur durch den Basston vom Dreiklange der I. Stufe unterscheidet.

Verschweigen wir nun auf dem Fundamente der VI. Stufe, das Fundament, nämlich den Ton a und verdoppeln wir statt dessen die Terz c, was erlaubt ist, wie hier:



so haben wir auf der VI. Stufe durch Verschweigung des Fundamentes den Klang des Dreiklanges der I. Stufe erhalten, oder umgekehrt: Man kann jeden Dreiklang als Septaccord, mit Verschweigung des Fundamentes, derjenigen Stufe ansehen, deren Fundament um eine Terz tiefer liegt, als sein eigenes.

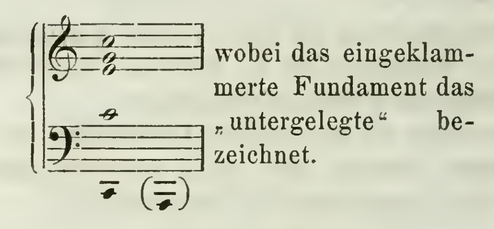
Mithin der Dreiklang

der II. Stufe als unvollkommener Septaccord der VII. Stufe
„ III. „ „ „ „ „ I. „
„ IV. „ „ „ „ „ II. „
„ V. „ „ „ „ „ III. „
„ VI. „ „ „ „ „ IV. „
„ VII. „ „ „ „ „ V. „ und

der V. Stufe als unvollkommener Septaccord der III. Stufe angesehen werden kann.

Kann man sich aber den Dreiklang der I. Stufe als Bestandtheil des Septaccords der VI. Stufe denken, so ist hierdurch die Verbindung der I. mit der II. Stufe ermöglicht, weil ersterer als Stellvertreter des letzteren die Fundamentalfortschreitung im Zirkel herstellt.

Wird also ein Accord als Stellvertreter eines anderen Accordes erklärt, so muss man sich nach dem Fundamente des ersten, das Fundament des zweiten Accordes hineindenken oder, wie der technische Ausdruck heisst: unterlegen, was wir von nun an so bezeichnen:



Durch die Einschiebung oder Unterlegung eines Fundamentes werden die Intervalle des ersten, zu Intervallen des zweiten Fundamentes umgeändert, d. h. in unserem letzten Beispiel wird aus der Octave c des Fundamentes C die Terz des Fundamentes A, aus der Terz e des Fundamentes C die Quint des Fundamentes A, und aus der Quint g des Fundamentes C die Sept des Fundamentes A.

Es muss also zwischen dem Fundamente der	I.	und	II.	das Fundament der	VI.	Stufe
	II.	„	III.		VII.	„
	III.	„	IV.		I.	„
	IV.	„	V.		II.	„
	V.	„	VI.		III.	„
	VI.	„	VII.		IV.	„
	VII.	„	I.		V.	„

untergelegt werden.

Da aber in unserem Fundamentalzirkel:

I. IV. VII. III. VI. II. V. I.

die VI. der II.
„ VII. „ III.
„ I. „ IV.
„ II. „ V.
„ III. „ VI.
„ IV. „ VII. endlich
„ V. „ I. Stufe vorangeht,

so heisst unsere Regel kurz gefasst:

„Wenn man stufenweise sei es vor- oder rückwärts d. i. auf- oder abwärts mit dem Fundamente fortschreiten will, so muss man jenes Fundament unterlegen, welches der gewünschten Stufe im Zirkel vorangeht."

Beim stufenweisen Abwärtsschreiten des Fundamentes muss daher logischerweise

zwischen dem Fundamente der	I.	und	VII.	Stufe das Fundament der	IV.
	VII.	„	VI.		III.
	VI.	„	V.		II.
	V.	„	IV.		I.
	IV.	„	III.		VII.
	III.	„	II.		VI.
	II.	„	I.		V.

Stufe untergelegt werden.

Dies vorausgeschickt, versuchen wir nun den Dreiklang der I. mit dem Dreiklange der II. Stufe zu verbinden.

Da dieser Fundamentalschritt ein stufenweiser ist, so muss dem Dreiklange der I. Stufe die VI. Stufe untergelegt werden, weil diese der gewünschten II. Stufe im Zirkel vorangeht.

Folgendes Beispiel zeigt die praktische Verbindung.



Beweis der Richtigkeit.

Dadurch, dass der I. Stufe die VI. untergelegt wurde, schreitet eigentlich die VI. zur II. Stufe d. h. im Fundamentalzirkel vorwärts.

Es gelten daher die in den §§ 23, 24 und 25 für die Fortschreitung der Intervalle aufgestellten Regeln.

Auch änderten sich durch das untergelegte Fundament die Intervalle.

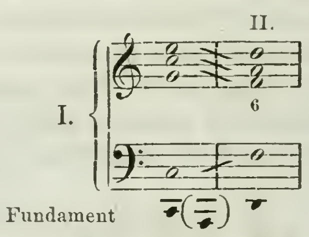
Aus der Quint g der I. Stufe wurde die Sept der VI. Stufe, musste sich daher beim Wechsel des Fundamentes auflösen und zwar in die Terz f der II. Stufe.

Aus der Terz e der I. Stufe wurde die Quint der VI. Stufe, und die Quint geht laut § 24, a am liebsten in die Octav des neuen Fundamentes, was auch geschehen ist.

Aus der Octav c wurde die Terz der sechsten Stufe;
nun geht die Terz des alten Fundamentes am liebsten in die Octav des neuen Fundamentes, laut 25, a, was wir im Basse gethan,
und die Terz kann auch in die Quint des neuen Fundamentes springen, laut § 25, c, was im Tenor geschehen ist.

§ 46.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Sextaccorde der II. Stufe
(durch Unterlegung der VI. Stufe laut § 45)
und zwar:



Beweis der Richtigkeit.

Um den Sextaccord der II. Stufe zu erhalten, musste der Bass von c nach f springen. Nun wurde die Octav c der ersten Stufe zur Terz des untergelegten VI. Fundamentes, und selbe durfte laut § 23, b in die Terz des neuen Fundamentes fortschreiten.

Aus der Quint g wurde die Sept der VI. Stufe, und musste sich auflösen, vide den Tenorschritt von g nach f.

Aus der Terz e wurde die Quint der VI. Stufe, und die Quint geht am liebsten in die Octave laut § 24, a (siehe den Sopranschritt von e nach d).

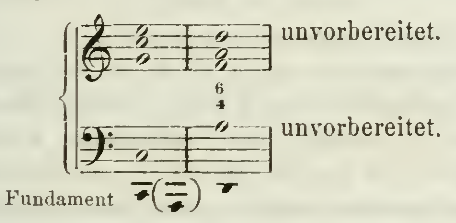
Aus der Octav c wurde die Terz der VI. Stufe und durfte laut § 23, c in die Terz a des neuen Fundamentes springen (siehe die Fortschreitung im Alt).

§ 47.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Quartsextaccorde der II. Stufe.

Diese Verbindung ist unmöglich, weil weder der Bass noch seine Quart vorbereitet werden kann, wie § 37 vorschreibt.

Daher falsch:



§ 48.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Septaccorde der II. Stufe.

Beim Septaccorde der II. Stufe muss die Sept c des Fundamentes als Dissonanz vorbereitet sein, wie im folgenden Beispiele geschehen ist:



Beweis der Richtigkeit

und zwar des Fundamentalschrittes laut § 45, und der Intervallenschritte laut §§ 23, 24 und 25, a, b, c und d.

Auch erscheint die Sept vorbereitet.

Dass der Septaccord der II. Stufe hier ohne Quint erscheint, dürfte nicht überraschen, da dies laut Einleitung Seite 34 zulässig ist.

§ 49.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Quintsextaccorde der II. Stufe und zwar:



Beweis der Richtigkeit

und zwar für den Fundamentalschritt § 45;
für die Intervallenschritte die §§ 23, 24, 25, a, b, c, d.

Nur der Tenorschritt von g nach a bedarf einer Erklärung.

Durch die Unterlegung des Fundamentes A wurde aus der Quint der I. Stufe die Sept der VI. Stufe, und sollte daher regelrecht, d. h. stufenweise abwärts in eine Consonanz sich auflösen.

Nun sagt aber die Lehre:

Intervalle, welche nicht als Dissonanzen gehört werden, sondern nur zu einem untergelegten nicht gehörten Fundamente als Dissonanzen auftreten, können im strengen Satze auch aufwärts, jedoch nur stufenweise in eine Consonanz fortschreiten, wenn die Nothwendigkeit dazu vorhanden ist (siehe die Anmerkung*).

Nun war aber dies wirklich der Fall.

Denn hätten wir g regelrecht nach f aufgelöst, so wäre unser Quintsextaccord ohne Terz a geblieben, was aber nicht erlaubt ist. (Siehe Einleitung Seite 49.)

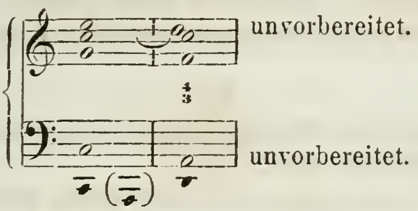
Der Schüler möge sich diese Ausnahmsregel (Ausnahmen bezeichnen wir in den Beispielen immer mit einem NB. an betreffender Stelle) wohl einprägen; wir werden ihrer öfter bedürfen.

*) Im freien Satze können sie auch sprungweise fortschreiten, was wir am Schlusse der Lehre zeigen wollen.

§ 50.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Terzquartaccorde der II. Stufe.

Dieselbe ist unmöglich, denn es kann weder der Bass noch seine Quart vorbereitet werden, was laut § 34 geschehen muss. Daher falsch:



Anmerkung. Man findet hin und wieder den Terzquartaccord, ohne dass weder der Bass noch seine Quart vorbereitet wäre, und entschuldigt dies damit, dass die vorbereitet mitklingende Terz des Basses den Quartenanschlag mildert.

Es ist etwas an der Sache, insbesondere, wenn die Quint des Fundamentes eine verminderte ist; aber mehr oder minder herb klingt ein solcher Accord immer, und soll daher derselbe ohne künstlerischen Grund nicht gebracht werden.

§ 51.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Secundaccorde der zweiten Stufe

(durch Unterlegung der VI. Stufe laut § 45)

und zwar:



Beweis der Richtigkeit.

1. Beim Secundaccord muss der Bass, weil er zum Fundamente die Sept bildet, vorbereitet sein, was im obigen Beispiele (siehe den Bass) geschehen ist.
2. Aus der Terz e des Fundamentes C wurde die Quint des Fundamentes A, und als solche ging sie, laut § 24, a, am liebsten in die Quint des neuen Fundamentes.
3. Aus der Octave c des Fundamentes C wurde die Terz des

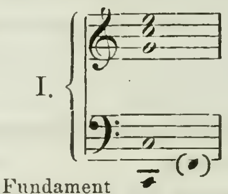
Fundamentes A; konnte daher laut § 23, c auch in die Quint springen, siehe die Fortschreitung im Alt, und auch laut § 23, d als Sept liegen bleiben, siehe die Bassligatur im obigen Beispiele.

4. Aus der Quint g des Fundamentes C wurde die Sept des Fundamentes A, musste sich daher auflösen, was auch geschehen ist; siehe den Stimmenschritt im Tenor.

§ 52.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Dreiklange der siebenten Stufe.

Da die Fortschreitung des Fundamentes der ersten Stufe zu jenem der siebenten Stufe stufenweise ist, und zwar tonleiterabwärts, so muss laut § 45 jenes Fundament inzwischen gedacht, beziehungsweise untergelegt werden, welches der gewünschten d. i. der siebenten Stufe im Zirkel vorausgeht, also die IV. Stufe; z. B.

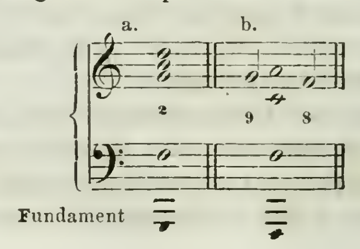


Hierdurch ändern sich wieder die Intervalle und zwar:

aus der	Octave	c	des Fundamentes C wird	Quint	des Fundamentes F.
„ „	Terz	e		Sept	
und „ „	Quint	g		Non	

Hier ist der Ort, den Unterschied zwischen Secund und Non, welche auf den ersten Blick eine um eine Octave erhöhte Secund zu sein scheint, zu erklären.

Man sehe folgende Beispiele:



Wie wir aus der Einleitung Seite 11 gelernt haben, so sind nur jene Intervalle Consonanzen, welche zum Fundamente eine reine Octav, Terz oder reine Quint bilden, während alle übrigen Intervalle als Dissonanzen gelten.

Sowohl in dem Beispiele a als b tritt g zum Basse f in einem scheinbar gleichen Intervallen-Verhältnisse auf. Es fragt sich daher, in welchem Accorde ist dieses g Secund, in welchem Non?

Nun sieht man aber auf den ersten Blick, dass das g des Accordes a, weil Octav des Fundamentes, Consonanz ist, während das g des Accordes b, weil weder Octav noch Terz noch Quint des Fundamentes, Dissonanz ist.

Da aber die Lehre sagt, dass Secunden immer Consonanzen, Nonen hingegen immer Dissonanzen ihres Fundamentes sind, so hat man in zweifelhaften Fällen immer das Fundament zu befragen.

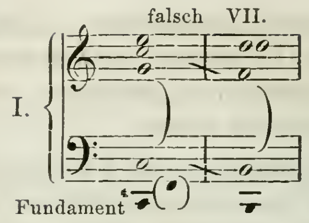
Tritt z. B. ein Intervall zum Basse als Secund auf, so ist's dann eine wirkliche Secund, wenn es zum Fundamente Consonanz ist, hingegen ist es Non, wenn es zum Fundamente Dissonanz ist.

Aus Vorgesagtem geht hervor, dass aus unserer Quint g des ersten Beispieles (§ 52) durch das untergelegte Fundament F nicht Secund, sondern Non wurde, weil es eben zu letzterem Fundamente eine Dissonanz bildet.

Kehren wir nun zur beabsichtigten Accordverbindung zurück, so sehen wir das erste Hinderniss der stufenweisen Fundamentalfortschreitung, durch die Unterlegung des Fundamentes F beseitigt. Nun zum zweiten.

Wie wir schon aus der Einleitung Seite 18 gesehen haben, befindet sich auf der siebenten Stufe eine verminderte Quint, welche als Dissonanz vorbereitet sein muss.

Da nun die verminderte Quint der siebenten Stufe in C-dur f ist, dieses f aber durch keine Consonanz der I. Stufe vorbereitet werden kann, (die I. Stufe kennt ja eben keine Consonanz f), so ist nach dem Dreiklange der I. Stufe jener der VII. Stufe unmöglich, was aus nachstehendem Beispiele zu ersehen ist.



Obwohl die Intervallenfortschreitung regelrecht nach § 24 a und b vor sich gegangen ist (siehe Alt und Bass) und die zu Dissonanzen gewordenen Intervalle e und g sich auflösen, so ist dennoch die ganze Accordverbindung regelwidrig,

1. weil die verminderte Quint des zweiten Accordes nicht vorbereitet ist, und
2. weil der Tenor und Bass in offenbaren Quinten fortschreiten, was die Zeichen) und \ genugsam ersichtlich machen.

§ 53.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Sextaccorde der siebenten Stufe

(durch Unterlegung des Fundamentes F laut § 45).

Auf den ersten Blick sollte man glauben, dass auch diese Verbindung unmöglich wäre, weil eben auch die verminderte Quint der siebenten Stufe nicht vorbereitet werden kann.

Allein die Lehre sagt:

Die verminderte Quint kann dann unvorbereitet eintreten, wenn sie zum Basse eine Terz oder Sext bildet.

Nun aber ist das Erstere beim Sextaccord der Fall, wie folgendes Beispiel zeigt:



Beweis der Richtigkeit.

Die Fundamentalfortschreitung laut § 45; die Intervallenschritte und zwar

des Soprans laut § 2, Regel 3, wornach sich die Dissonanzen aufzulösen haben;

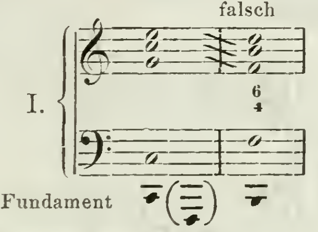
des Alts laut § 24, a;
des Tenors laut § 2, wornach sich die Dissonanzen aufzulösen haben;
des Basses laut § 24, b.

Endlich ist der unvorbereitete Eintritt der verminderten Quint f nach der in diesem § aufgestellten Regel gerechtfertigt.

§ 54.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Quartsextaccord der VII. Stufe.

Diese Verbindung ist falsch, wie aus nachstehendem Beispiele ersichtlich:



Denn 1. darf die verminderte Quint laut § 53 nur dann unvorbereitet eintreten, wenn sie zum Basse eine Terz oder Sext bildet, was hier nicht der Fall ist; und

2. wäre durch die nothwendige Auflösung der Non g die verminderte Quint verdoppelt, was laut Einleitung Seite 19 verboten ist; endlich

3. muss beim Quartsextaccorde entweder der Bass oder dessen Quart vorbereitet sein, was hier wieder nicht der Fall sein kann.

§ 55.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Septaccorde der VII. Stufe.

Folgendes Beispiel:



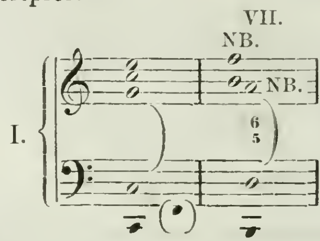
zeigt dieselbe als falsch. Denn obwohl das zur Sept gewordene e und das zur Non gewordene g laut § 49 auch stufenweise aufwärts schreiten darf, weil man sie eben als Dissonanzen nicht hört, so darf doch die verminderte Quint f, sowie die Sept a nicht unvorbereitet eintreten.

Das NB. bei f und a bezieht sich nur auf die Ausnahmsregel des § 49.

§ 56.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Quintsextaccorde der VII. Stufe.

Folgendes Beispiel:



zeigt dieselbe als falsch.

Denn 1. muss die Sept a vorbereitet sein, und

2. geht der Tenor mit dem Basse in offenbaren Quinten, wie die Bögen)) zeigen, obwohl

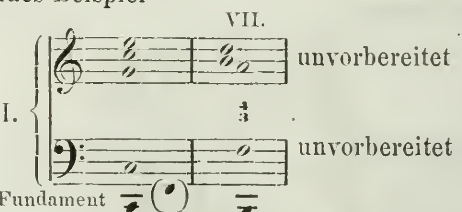
die verminderte Quint f hier unvorbereitet eintreten dürfte, weil sie zum Basse eine Terz bildet (siehe § 53), und

die Sept e sowohl als die Non g stufenweise aufwärts schreiten dürften, weil man sie als Dissonanzen nicht hört (siehe § 49).

§ 57.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Terzquartaccorde der VII. Stufe.

Folgendes Beispiel



zeigt dieselbe aus mehreren Gründen falsch. Denn

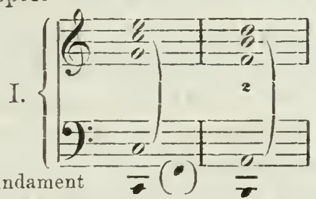
1. darf weder die Sept a, noch die verminderte Quint f unvorbereitet eintreten, (letztere nur in dem Ausnahmsfalle, wenn sie zum Basse eine Terz oder Sext bildet, § 53) wie dies hier im Tenor und Bass geschehen ist (der Ausnahmsfall des § 53 trifft aber hier nicht zu).

2. Muss beim Terzquartaccord entweder der Bass oder seine Quart vorbereitet sein, was hier weder geschehen ist, noch konnte (siehe § 37).

§ 58.

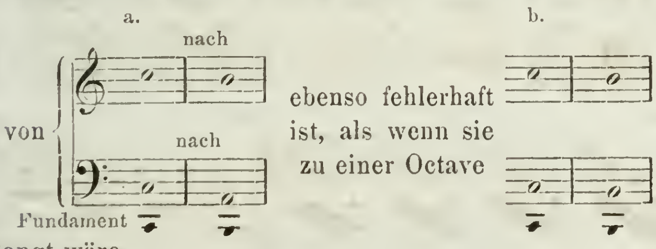
Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Secundaccorde der VII. Stufe.

Folgendes Beispiel:



zeigt dieselbe aus mehreren Gründen falsch. Denn

1. darf die Sept a des Fundamentes H nicht unvorbereitet eintreten und
2. macht der Alt und Bass zusammen verbotene Fortschreitungen, indem die Fortschreitung



ebenso fehlerhaft ist, als wenn sie zu einer Octave gelangt wäre.

Dieses Verbot in Worte gebracht heisst: *Wenn eine Octave eines Fundamentes in die Octave eines anderen Fundamentes fortschreitet* (*siehe die obere Stimme des Beispieles a*), *so darf die andere Octave des ersten Fundamentes nicht in die Sept des andern Fundamentes fortschreiten, und umgekehrt* (siehe die untere Stimme des Beispieles a).

Bevor wir die Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit den Accorden der III. und V. Stufe versuchen wollen, müssen wir die Lehre von der harmonischen Figurirung, den Wechsel- und Durchgangsnoten einschieben.

§ 59.

Von der harmonischen Figurirung.

Bisher haben wir die Accorde so dargestellt, dass jede Stimme nur einen Accordton hören liess.

Aber schon in der Einleitung Seite 16 haben wir einer zweiten Darstellung erwähnt, und diese soll nun erklärt werden.

Jede einzelne Stimme kann nicht allein einen Accord, sondern ganze Accordreihen dadurch zur Darstellung d. i. zu Gehör bringen, dass sie die einzelnen Intervalle derselben, insofern sie Consonanzen des Fundamentes sind, nach einander sprungweise durchläuft.

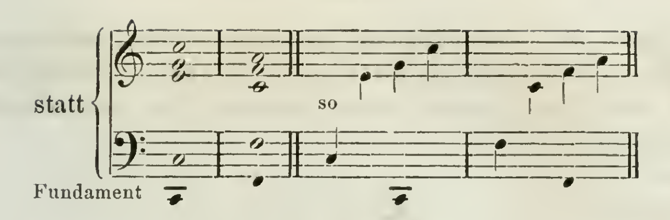
Diese Accord-Darstellung im Nacheinander nennt man harmonische Figurirung, gebrochene Accorde oder harmonische Nebennoten,*) z. B.



Hier war nur ein Accord durch harmonische Figurirung dargestellt.

Jetzt wollen wir eine Accordreihe und zwar jene aus § 32 harmonisch figuriren.

*) Siehe „Lehrbuch der musikalischen Composition“ von J. C. Lobe. Leipzig bei Breitkopf & Härtel 1858, Seite 66.



Was mit einer Stimme geschehen kann, kann auch mit zwei oder mehreren Stimmen gleichzeitig geschehen, z. B.



nur müssen die gleichzeitigen neuen Anschläge zu einander consonirende Intervalle, d. i. einen reinen Einklang, kleine und grosse Terz, reine Quart, reine Quint, kleine und grosse Sext oder reine Octav bilden.

Obiges Beispiel erfüllt diese Bedingungen. Denn betrachten wir die durch harmonische Figurirung entstandenen Accorde a und b, so sind deren gleichzeitigen neuen Anschläge sämmtlich consonirend, und zwar bildet

bei a sowohl als bei b

der Sopran zum Alt eine reine Quart,
„ Tenor eine reine Octave,
„ Bass eine kleine Sext,
der Alt zum Sopran eine reine Quart,
„ Tenor eine reine Quint,
„ Bass eine kleine Terz,
der Tenor zum Sopran eine reine Octave,
„ Alt eine reine Quint,
„ Bass eine kleine Sext,
der Bass zum Sopran eine kleine Sext,
„ Alt eine kleine Terz,
„ Tenor eine kleine Sext.

Hier sei Erwähnung gethan, dass, wenn ein und derselbe Accord harmonisch figurirt wird, ein gleichzeitiger neuer Quartenanschlag zum Basse erlaubt ist, z. B.



Obwohl hier der Sopran und Bass einen gleichzeitigen Quartenanschlag machen, und dadurch einen Quartsextaccord bilden, bei welchem weder der Bass noch seine Quart vorbereitet ist, so ist dies dennoch erlaubt, weil sowohl das Intervall c als g schon im früheren Accorde gehört wurde.

Der § 34 spricht das erwähnte Verbot überhaupt nur beim Wechsel der Accorde aus.

Für jetzt wissen wir von der harmonischen Figurirung genug. Das Weitere derselben kommt theils im Verlaufe des Nachfolgenden bei gegebenen Anlässen, theils am Schlusse, wo wir in einem Anhange auf die harmonische Figurirung noch einmal zurückkommen werden.

§ 60.

Von den Durchgangsnoten im Allgemeinen.

Man kann ausser den Accordtönen unter gewissen Vorsichten, die wir kennen lernen werden, auch solche Töne gebrauchen, welche nicht zum Accorde, d. i. nicht zum Fundamente gehören, z. B.:



Hier gehören die mit × bezeichneten Töne nicht zum Fundamente C.

Alle zum Fundamente nicht gehörenden Töne (Noten) heissen im Allgemeinen d u r c h g e h e n d e, auch fremde oder Nebennoten schlechtweg.

Die durchgehenden Noten sind von der grössten Wichtigkeit: sie verleihen der Harmonisirung einen eigenthümlichen, oft fremdartig klingenden Reiz. Doch ist ihre Anwendung nicht leicht und nur durch grosse Uebung und genaue Befolgung der für sie aufgestellten Regeln zu erlangen.

Wir wollen nun die verschiedenen Gattungen der Durchgangsnoten erklären.

§ 61.

Von den eigentlichen Durchgangsnoten.

Im § 59 haben wir die Erlaubniss erhalten, von einer Accordnote zu einer andern springen zu dürfen, z. B.



Nun können wir dieser Stimme ihre Sprünge dadurch erleichtern, dass wir die zwischen den einzelnen Accordnoten liegenden stufenweisen Töne der Tonleiter einschieben, und zwar:



Hier springt das erste c nicht mehr nach e, sondern nimmt das dazwischenliegende d der C-dur Scala durchgangsweise mit.

Dasselbe macht das e und g. Ersteres nimmt das zwischen ihm und g liegende f, Letzteres die zwischen ihm und dem nächst höheren c liegenden Töne a und h mit.

Diese im Durchgange mitgenommenen zum Fundamente C nicht gehörigen Töne sind die eigentlichen Durchgangsnoten und haben wir sie im obigen Beispiele mit × bezeichnet.

Diese benützten Durchgangstöne gehören alle der diatonischen Cdur Tonart an, und heissen deswegen auch diatonische Durchgangstöne, zum Unterschiede von den chromatischen, welche wir später kennen lernen werden.

Regeln für den diatonischen Durchgang.

1. Von einem Durchgangstone darf zu einem Accordtone nicht gesprungen, sondern muss stets stufenweise, also in Secunden, grossen oder kleinen (letztere auch grosse halbe Töne genannt) je nach dem Verhältnisse der Scala fortgeschritten werden. Ebenso darf auch von einem Accordtone zu keinem Durchgangstone gesprungen werden;



2. Die Durchgangstöne dürfen nicht auf dem schweren, sondern müssen auf dem leichten Takttheile eintreten;



Anmerkung. Was man unter schwerem und leichtem Takttheile versteht, lehrt die allgemeine Musiklehre, und muss deren Kenntniss wohl bei jedem Schüler der Harmonielehre vorausgesetzt werden.

3. Die Durchgangstöne müssen beim Wechsel des Fundamentes immer zu einer Consonanz des folgenden Fundamentes stufenweise, sei es nun auf- oder abwärts, fortschreiten;



4. Sowie bis jetzt in einer Stimme Durchgangstöne angebracht wurden, so kann dies auch in zwei oder mehreren Stimmen geschehen, nur müssen die unter 1, 2 und 3 aufgestellten Regeln beobachtet und darauf gesehen werden, dass die gleichzeitigen neuen Anschläge consonirende Intervalle bilden, z. B.:



Gleichzeitig neue Anschläge sind hier blos auf dem dritten Takttheile des ersten Taktes, und hier bildet

der Sopran zum Tenor eine grosse Sext,
„ Basse desgleichen;
der Tenor zum Sopran desgleichen,
„ Bass eine reine Octav;

endlich

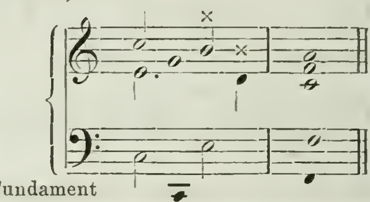
der Bass zum Sopran eine grosse Sext,
„ Tenor eine reine Octav,

mithin sind die gleichzeitigen neuen Anschläge consonirend.

Das d des Tenors bildet zum letzten Viertel des Basses, nämlich e, wohl eine Sept, also Dissonanz, allein der Bass tritt erst

mit dem letzten Viertel in das c, während der Tenor schon auf dem dritten Viertel das d nimmt, mithin zum e des Basses keinen gleichzeitigen Anschlag mehr bildet, sondern die Sept vorbereitet erscheint.

5. Zu den Durchgängen kann gleichzeitig in einer andern Stimme die harmonische Figurirung angebracht werden, nur müssen die gleichzeitigen neuen Anschläge consonirende Intervalle bilden; z. B.:



Während hier der Bass in harmonischer Figurirung von der Octav c auf die Terz e springt, nimmt der Sopran gleichzeitig im Durchgang h, und damit der Tenor mit seinem Durchgange nicht dissonirend dreinklingt, spart er sich denselben auf das letzte Viertel, womit kein gleichzeitiger neuer Anschlag mehr erklingt.

Näheres im Anhange.

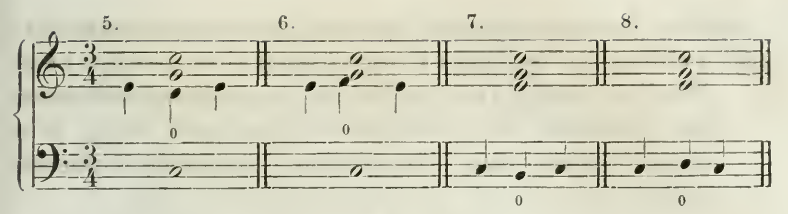
§ 62.

Von den Wechselnoten.

Wenn man von einer Accordnote (d. i. Consonanz eines Fundamentes) zu einer Nichtaccordnote (d. i. Dissonanz des Fundamentes) stufenweise, sei es nun auf- oder abwärts, geht, und von dieser zur Accordnote wieder zurückkehrt, so heisst eine solche Nichtaccordnote in diesem Falle Wechselnote.

In den folgenden Beispielen sieht man die Wechselnoten mit o bezeichnet:





Im Beispiele 1 und 2 sind die Wechselnoten im Sopran,
3 und 4 „ „ „ „ Alt,
5 und 6 „ „ „ „ Tenor,
7 und 8 „ „ „ „ Basse.

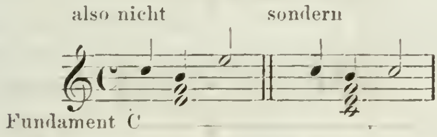
Bei 1, 3, 5 und 7 wird die Accordnote mit der untern, bei 2, 4, 6 und 8 mit der oberen Wechselnote umspielt.

Die in diesen Beispielen gebrauchten Wechselnoten gehören sämmtlich der diatonischen C Dur Scala an und heissen darum auch diatonische Wechselnoten, zum Unterschiede von den chromatischen, von denen später.

Regeln für die Wechselnoten.

Bis wir im Anhange sämmtliche bei Wechselnoten gebräuchlichen Freiheiten kennen lernen werden, mögen einstweilen folgende Regeln gelten:

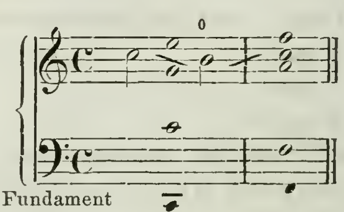
1. Von einer Wechselnote darf nicht weggesprungen, sondern muss zur Accordnote zurückgekehrt werden; ebenso darf von einem Accordtone nicht zu einer Wechselnote gesprungen werden.



2. Die Wechselnoten dürfen nicht auf dem schweren, sondern müssen auf dem leichten Taktheile eintreten.

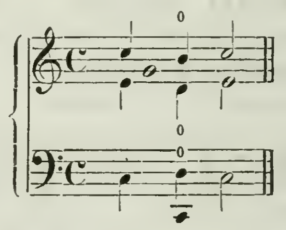


3. Die Wechselnoten müssen beim Fundamentwechsel immer zu einer Accordnote des folgenden Fundamentes fortschreiten; mit andern Worten: die Accordnote der Wechselnote muss nicht allein beim ersten, sondern auch beim zweiten Fundamente Consonanz sein; z. B.:



allwo die Accordnote c auf dem Fundamente C Octav, und auf dem Fundamente F reine Quint, mithin überall Consonanz ist.

4. Sowie bis jetzt in einer Stimme Wechselnoten angebracht wurden, so kann dies auch in zwei oder mehreren Stimmen gleichzeitig geschehen, nur müssen die unter 1, 2 und 3 aufgestellten Regeln beobachtet, und muss darauf gesehen werden, dass die gleichzeitigen neuen Anschläge consonirende Intervalle bilden; z. B.:



Dass die im Sopran, Tenor und Bass im 2. Viertel gleichzeitig erfolgenden neuen Anschläge unter einander consonirende Intervalle bilden, dürfte der Schüler nach der vorausgegangenen öfteren Erklärung (siehe § 61) wohl selbst herausfinden.

5. Zu den Wechselnoten können in einer anderen Stimme gleichzeitig

a) die harmonische Figurirung,
b) Durchgangsnoten, oder

c) harmonische Figurirung und Durchgangsnoten angebracht werden; nur müssen die gleichzeitigen neuen Anschläge consonirende Intervalle bilden.



Bei a ist im Sopran die Wechselnote, im Bass die harmonische Figurirung.

Bei b ist im Sopran die Wechselnote, im Tenor und Bass die Durchgangsnote.

Bei c ist im Sopran die Wechselnote, im Tenor der Durchgang und im Basse die harmonische Figurirung.

Auch hier sind die gleichzeitigen neuen Anschläge überall consonirender Natur.

Zum Schlusse wollen wir noch anführen, dass Simon Sechter, der, wenn auch wenig gekannte, doch weitaus der berühmteste und tiefdenkendste Harmoniker und Contrapunctiker, die Wechselnoten in seinem Lehrbuche „Die richtige Folge der Grundharmonieen" (Leipzig bei Breitkopf und Härtel 1853) zurückkehrende Durchgänge nennt.

Nachdem wir von der harmonischen Figurirung, von den Durchgangs- und Wechselnoten so viel gelernt haben, als wir vorderhand zur Verbindung der Accorde brauchen, setzen wir diese im nächsten § fort.

§ 63.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Dreiklange der III. Stufe, und zwar:



Beweis der Richtigkeit

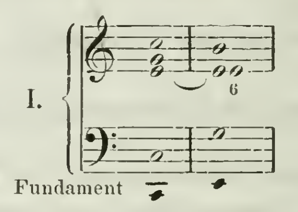
und zwar

bezüglich der Fortschreitung des Fundamentes § 6,

bezüglich der Fortschreitung und des Liegenbleibens der Stimmen § 26.

§ 64.

Verbindung des Dreiklanges der ersten Stufe mit dem Sextaccorde der III. Stufe, und zwar:



Beweis der Richtigkeit

1. bezüglich des Fundamentalfortschrittes § 6,
2. bezüglich der Stimmenfortschreitung § 26.

Anmerkung. Wenn wir das g des Alts nicht auch liegen liessen, was uns erlaubt war, so geschah es deswegen, weil der nahe Sprung nach e herab die Verdopplung der Sext des Basses, mithin die erstbeste Verdopplung ermöglichte. (Siehe Einleitung Seite 26 „von den Verdopplungen des Sextaccordes“.)

§ 65.

Von der Verbindung des Dreiklanges der I. mit dem Quartsextaccorde der III. Stufe, und zwar:



Beweis der Richtigkeit

1. bezüglich der Fundamentalverbindung § 6,
2. bezüglich der Stimmenschritte § 26.

Anmerkung. 1. Beim Quartsextaccorde muss entweder der Bass oder dessen Quart vorbereitet sein (§ 34); da letzteres in obigem Beispiele der Fall war, so durfte der Bass h frei angeschlagen werden.

2. Es erübrigt nur noch zu erörtern, warum der Tenor den Quartensprung abwärts nach g machte, während er viel näher nach e hinauf oder noch näher nach h herab gehen konnte.

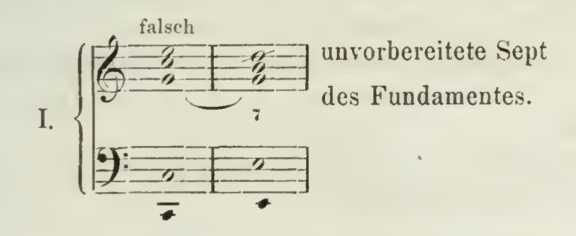
Das Erstere konnte und durfte er nicht thun, weil dann zum Basse ein Quartenanschlag entstanden wäre, was laut § 34 verboten ist, und wäre er um eine Stufe abwärts nach h gegangen, so wäre er mit dem Basse in offenbaren Octaven fortgeschritten, was wieder laut § 28 verboten ist.

§ 66.

Von der Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Septaccorde der III. Stufe.

Der Septaccord der III. Stufe e-g-h-d hat zur Sept d, welche nicht frei angeschlagen werden darf, sondern vorbereitet sein muss.

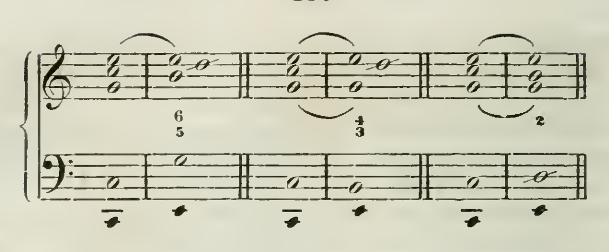
Da jedoch bei dem Dreiklange der I. Stufe kein d vorkommt, daher die Sept d der III. Stufe durch kein Intervall des Dreiklanges der I. Stufe vorbereitet werden kann, so ist auch nach dem Dreiklange der I. Stufe der Septaccord der III. Stufe nicht möglich; es ist daher z. B.:



Wir haben hier der besseren Ersichtlichkeit wegen die unvorbereitete Sept durchgestrichen.

Ist aber der Septaccord unmöglich, so sind auch dessen Verwechslungen unmöglich, denn überall brauchten wir die vorbereitete Sept d des Fundamentes E, die wir aber durch kein Intervall des Dreiklanges der I. Stufe erhalten können.

Wir streichen in folgenden Beispielen, wie oben, die unvorbereitete Dissonanz einfach durch, und kennzeichnen dadurch die Regelwidrigkeit nachstehender Accordbildungen:



§ 67.

Bis jetzt haben wir zwei Accorde dadurch gebildet, dass jeder Accord auf seinem ihm zugehörigen Fundamente gestanden ist.

Jetzt wollen wir eine andere Art Accordbildung kennen lernen, welche darin besteht, dass zwei Accorde und zwar verschiedener Klangstufen auf einem und demselben Fundamente gebildet werden, wodurch natürlicher Weise der folgende Accord immer auf dem Fundamente des vorhergegangenen Accordes zu stehen kommt.

Zu dieser Accordverbindung benöthigen wir aber die bereits abgehandelte Lehre von der harmonischen Figurirung, den Durchgangs- und den Wechselnoten.

Wir werden diese drei Hilfsmittel je nach Bedarf einzeln oder vereint anwenden, und die dadurch entstandenen Accorde

Durchgangs-Accorde,

die Entstehungsweise solcher Accorde hingegen, schlechtweg

Accordbildung im Durchgange

heissen.

Versuchen wir daher sogleich den Klang der III. Stufe auf der I. Stufe zu erzeugen.

§ 68.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit den verschiedenen Accorden der III. Stufe im Durchgange und zwar:

A. Mit dem Dreiklange.

Will man einen Accord im Durchgange d. h. auf dem Fundamente seines vorhergehenden Accordes erzeugen, so legt man diejenigen Intervalle des ersten Accordes, welche man für den zweiten Accord brauchen kann, in die Mitte, die übrigen auf die Seite, z. B.:



Von dem Dreiklange der I. Stufe c-e-g konnten wir für den Dreiklang der III. Stufe, der aus e-g-h besteht, blos e und g benützen, daher dieselben in die Mitte gelegt wurden; während das c des Alts und Basses als für den Klang der III. Stufe unbrauchbar auf die Seite gesetzt wurde.

Nachdem wir nun für die III. Stufe schon ein e und g und zwar im Sopran und Tenor vorräthig haben, brauchen wir noch im Basse ein e und im Alt ein h, und der Dreiklang der III. Stufe ist fertig.

Wir dürfen daher bei obigem Beispiele nur den Bass von c nach e, d. h. von der Octave in die Terz des Fundamentes C springen lassen, was man harmonisch figuriren heisst, und die Octav c im Alt mit der unteren Wechselnote h umspielen, so haben wir auf dem dritten Viertel des Taktes nach dem Dreiklange der I. Stufe den Dreiklang der III. Stufe erzeugt, ohne das Fundament der I. Stufe verlassen zu haben, z. B.:



während auf dem vierten Viertel sogleich der Sextaccord der I. Stufe erklingt.

Wir hatten hier und zwar zufolge des § 62 nur die Vorsicht zu gebrauchen, dass 'die gleichzeitigen neuen Anschläge consonirende Intervalle bilden, was oben auch wirklich der Fall ist, denn h bildet zum Bass e eine reine Quint, das Verhältniss ist daher ein consonirendes.

Im obigen Beispiele benützten wir die harmonische Figurirung und eine Wechselnote.

Im nachfolgenden ist die harmonische Figurirung und eine Durchgangsnote benützt.

Um dies jedoch ersichtlicher zu machen, mussten wir noch einen Takt anfügen; z. B.:



Hier sieht man deutlich, dass der Alt anstatt von der Octav des alten in die Terz des neuen Fundamentes zu springen, das zwischenliegende h im Durchgange genommen hat, während gleichzeitig im Basse die harmonische Figurirung angewendet wurde.

Der Schüler suche sich ja recht gut mit dem Unterschiede dieser beiden Arten der Accordbildung vertraut zu machen, damit er in Zukunft weder regelwidrige Fundamental-Verbindungen, noch schlechte Stimmenfortschreitungen mache.

Damit der Schüler übrigens recht klar sehe, seien beide Arten nebeneinander gesetzt.



Während bei A dem Fundamente C wirklich das Fundament E folgte, um den Dreiklang der III. Stufe zu erhalten; so verliessen wir bei B das Fundament C gar nicht, und erhielten dennoch durch Anwendung unserer neuen Hilfsmittel gleichfalls den Dreiklang der III. Stufe.

Während bei A im zweiten Takte
e wirklich zur Octave,
g „ „ Terz, und
h „ „ Quint des Fundamentes E wurde;
blieb bei B auf dem 3. Viertel des ersten Taktes
e die Terz,
g „ Quint, und
h wurde zur Durchgangs-Sept des Fundamentes C und dennoch erhielten wir, zwar nicht die wirkliche III. Stufe, wohl aber den Klang derselben.

Was endlich den Unterschied in der Fundamentalfortschreitung betrifft, so wäre bei A nach dem Dreiklange der III. Stufe (laut § 4) die VI. Stufe die beste Fortschreitung, während wir bei B nach dem Dreiklange der III. Stufe — wollten wir die beste Fortschreitung — die IV. Stufe wählen mussten, weil wir auf dem 3. und 4. Viertel des ersten Taktes wohl den Klang der III. Stufe hatten, uns aber in Wirklichkeit nicht auf der III., sondern auf der I. Stufe befanden, und nach der I. bekanntlich laut § 4 die IV. Stufe die beste Fortschreitung ist.

B. mit dem Sextaccorde

und zwar:



Beweis der Richtigkeit.

Der Sopran schreitet im Durchgange vorwärts, und zwar beim Wechsel des Fundamentes (siehe den zweiten Takt) in eine Consonanz laut Regel 3 des § 61.

Der Alt figurirt harmonisch von der Quint in die Terz; endlich
der Bass figurirt harmonisch von der Octave in die Quint.

Sämmtliche neuen Anschläge sind consonirende Intervalle.

Schliesslich geschieht beim Wechsel des Fundamentes die Stimmenfortschreitung nach den §§ 23, 24 und 25.

C. mit dem Quartsextaccorde

und zwar:



Beweis der Richtigkeit.

Sopran und Tenor bleiben als brauchbar liegen.

Der Bass musste im Durchgange nach h, damit wir den Klang des Quartsextaccordes der III. Stufe bekommen konnten.

Das c des Alt musste weg, da wir es zum Klange der III. Stufe nicht brauchen konnten. Der nächste Weg wäre wohl im Durchgange nach h gewesen, da hätte es aber mit dem Basse offenbare Octavengänge gebildet; wäre es aber in der harmonischen Figurirung nach e gesprungen, so hätte es mit dem neuen Basse h einen Quartenanschlag gemacht, der wieder laut § 34 dann verboten ist, wenn der Klang eines Quartsextaccordes einer anderen Stufe zum Vorschein käme; und so blieb ihm nichts anderes übrig, als in die Quint g harmonisch zu figuriren.

Ferner sind die gleichzeitigen neuen Anschläge consonirende Intervalle, und geschieht endlich beim Wechsel der Fundamente die Fortschreitung der Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.

D. mit dem Septaccorde.

Nach dem Dreiklange der I. Stufe ist selbst im Durchgange der Septaccord der III. Stufe unmöglich, wie folgendes Beispiel beweist:



denn wie das durchstrichene d des Soprans zeigt, bildet es zum neuen Basse kein consonirendes Intervall, sondern eine Sept, mithin Dissonanz, was laut § 61 verboten ist.*)

E. mit dem Quintsextaccorde

und zwar:



Beweis der Richtigkeit.

Sopran und Alt bewegen sich im Durchgange.

Der Bass bewegt sich in harmonischer Figurirung.

Die gleichzeitigen neuen Anschläge bilden unter sich durchgehends consonirende Intervalle.

Endlich schreiten die Intervalle beim Wechsel des Fundamentes und zwar die Durchgänge laut 3. Regel des § 61, die Accord-Intervalle aber nach den §§ 23 und 24 fort.

Es bliebe nur noch zu erörtern, warum wir, von der, Seite 22 der Einleitung erwähnten Ermächtigung Gebrauch machend, die Quint g ausgelassen und dafür die Terz e verdoppelt haben.

Das geschah aus folgenden Gründen:

1. Brauchten wir ein c und ein d. Hätten wir nun g nach d springen lassen, so wäre dies verboten gewesen. Denn springen können die Intervalle nur in harmonischer Figurirung. Bei der harmonischen Figurirung dürfen aber nur die Consonanzen des Fundamentes sprungweise durchlaufen werden, d ist aber auf dem Fundamente C Dissonanz.

---

*) Wenn in der modernen Musik nichts desto weniger solche dissonirende neue Anschläge vorkommen, so muss bemerkt werden, dass wir es hier mit den Gesetzen des strengen Satzes zu thun haben, und die Freiheiten des modernen Styls im Anhange kennen lernen werden.

2. Hätten wir aber g nach e harmonisch figurirt, so hätte müssen e im Durchgange nach d, dann wäre der neue gleichzeitige Anschlag d-e ein Secunden-Anschlag, mithin ein dissonirender gewesen.

Auf die oben gegebene Weise wichen wir aber allen diesen Fehlern aus.

F. mit dem Terzquartaccorde

und zwar:



Beweis der Richtigkeit.

Der Bass schreitet im Durchgange nach h und von da laut § 61 beim Wechsel des Fundamentes in eine Consonanz. Das c des Tenors wird mit der oberen Wechselnote umspielt, welch letztere beim Wechsel des Fundamentes laut § 62 gleichfalls in eine Consonanz fortschreitet.

Sopran und Alt bleiben als brauchbar liegen.

Endlich sind die gleichzeitigen neuen Anschläge consonirender Natur.

G. mit dem Secundaccorde

und zwar:



Beweis der Richtigkeit.

Der Bass geht im Durchgange auf die Non d und da dieses d Dissonanz ist, daher nicht wegspringen darf, so musste die-

selbe, um nach f d. i. in die Consonanz des neuen Fundamentes gelangen zu können, vorerst in die Terz gehen.

Es resultirt daher die für den Schüler höchst wichtige Vorsichtsregel:

W e n n m a n i m B a s s e s t u f e n w e i s e a u f d i e N o n g e l a n g t, s o i s t e s, w e n n d a s F u n d a m e n t i m Z i r k e l f o r t s c h r e i t e n s o l l, n o t h w e n d i g, d i e s e l b e n o c h a u f i h r e m F u n d a m e n t e e n t w e d e r a l s D u r c h g a n g s- o d e r W e c h s e l n o t e z u b e h a n d e l n.

Ein zweites Beispiel, wo die Non als Wechselnote behandelt ist, wird dies klarer machen.



Hier hätte das d als Dissonanz nicht wegspringen dürfen. Da es aber wieder zurück in die Octav ging, so stand der correcten Stimmenbewegung im Basse nichts mehr im Wege.

Schreitet das Fundament aber nicht im Zirkel vorwärts, so ist diese Vorsicht weniger nöthig, z. B.:

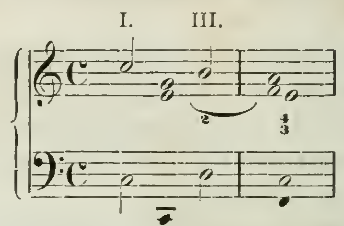


Hier schreitet zwar auch der Bass stufenweise zur Non; da aber auf die I. nicht die IV., sondern VI. Stufe folgte, so konnte die Non d stufenweise in die Terz der VI. Stufe, mithin in eine Consonanz fortschreiten.

Auf der IV. Stufe ist zwar c auch Consonanz, nämlich Quint. Allein wenn die Quint im Basse liegt, so erscheint entweder der Quartsextaccord oder Terzquartaccord, wobei, wenn schon der

Bass nicht vorbereitet ist, doch wenigstens seine Quart vorbereitet sein muss, was nach der I. Stufe nicht geschehen kann.

Daher wäre folgendes Beispiel falsch:



denn es ist weder der Bass c, noch dessen Quart f vorbereitet.

Wenn man in einer oberen Stimme im Durchgange auf die Non gelangt, so ist diese Vorsicht überflüssig; dieselbe gilt nur bei dem Nonen-Durchgange im Basse.

Gehen wir nun wieder an den Beweis der Richtigkeit unseres ersten Beispieles:

Während der Alt und Tenor, deren Töne gebraucht wurden, liegen blieben, ging der Sopran im Durchgange auf das noch nöthige h.

Die gleichzeitigen neuen Anschläge sind consonirend; endlich schritten die Intervalle beim Wechsel des Fundamentes und zwar der Durchgangston h laut 3. Regel des § 61, die übrigen Intervalle hingegen nach den §§ 23, 24 und 25 fort.

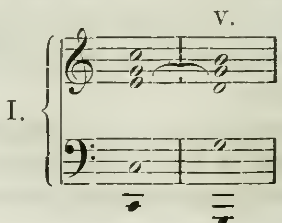
§ 69.

Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit sämmtlichen Accorden der V. Stufe und zwar:

A. mit dem Dreiklange.

Hier brauchen wir weder harmonische Figurirung, noch Durchgangs- und Wechselnoten.

Die Verbindung geschieht nach der alten Art, indem dem Fundamente der I. Stufe wirklich das Fundament der V. Stufe folgt, und zwar:

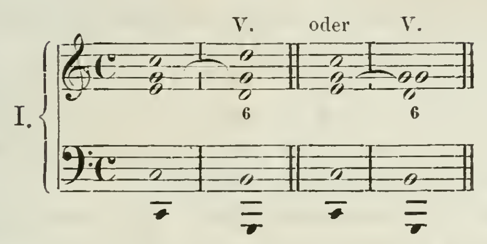


Beweis der Richtigkeit:

und zwar
bezüglich der Fundamentalfortschreitung laut § 5
und bezüglich der Stimmenfortschreitung laut § 26 A.

B. mit dem Sextaccorde:

und zwar:



Beweis der Richtigkeit:

bezüglich der Fundamentalfortschreitung laut § 5
und bezüglich der Stimmenschritte laut § 26 A.

C. mit dem Quartsextaccorde

und zwar:



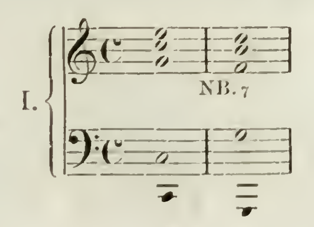
Beweis der Richtigkeit:

bezüglich der Fundamentalfortschreitung laut § 5
und bezüglich der Stimmenschritte laut § 26 A.

Zu erwähnen wäre vielleicht blos der freie Eintritt des Basses d; dafür ist aber seine Quart g vorbereitet.

D. mit dem Septaccorde

und zwar:



Beweis der Richtigkeit:
bezüglich der Fundamentalfortschreitung der § 5,
und bezüglich der Stimmenschritte der § 26 A.

Auffällig ist bei diesem Septaccorde nur, dass seine Sept f unvorbereitet eintritt.

Die Lehre sagt jedoch:

„Auf der V. d. i. der Dominantstufe jeder Tonart darf die Sept unvorbereitet eintreten."

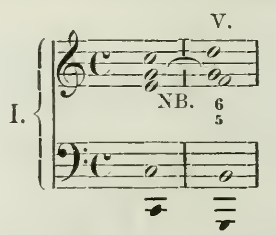
Diese Freiheit gilt jedoch nur für den Dominantseptaccord und seine Verwechslungen, und heisst desswegen auch die Sept der Dominantstufe „schlechtweg Dominantsept".

Das NB. bei unserem Beispiele zeigt eben die Freiheit des unvorbereiteten Eintrittes der Sept an.

Ist es der Dominantsept d. i. der Sept der Dominantstufe überhaupt gestattet frei einzutreten, so ist dadurch auch der Quintsext-, Terzquart- und Secund-Accord möglich.

E. mit dem Quintsextaccorde

und zwar:

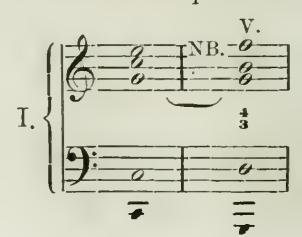


Beweis der Richtigkeit:
bezüglich der Fundamentalfortschreitung § 5,
bezüglich der Stimmenschritte § 26 A.

Der freie Eintritt der Sept, die hier beim Quintsextaccorde als Quint des Basses auftritt, wurde schon im vorigen Absatze erörtert.

F. mit dem Terzquartaccorde

und zwar:



Beweis der Richtigkeit:

bezüglich der Fundamentalfortschreitung § 5,
bezüglich der Stimmenschritte § 26 A,
bezüglich des freien Eintrittes der Sept, die hier beim Terzquartaccorde als Terz des Basses auftritt, der Absatz D dieses §.

Der freie Eintritt des Basses bei obigem Terzquartaccorde ist dadurch gerechtfertigt, dass die Quart g des Basses vorbereitet ist.

G. mit dem Secundaccorde

und zwar:



Beweis der Richtigkeit:

bezüglich der Fundamentalfortschreitung § 5,
bezüglich der Stimmenschritte § 26 A,
bezüglich des freien Eintrittes der Sept f im Basse, der Absatz D dieses §.

Nun haben wir mit dem Dreiklange der I. Stufe alle möglichen Accorde sämmtlicher übrigen Stufen verbunden.

Da der Schüler, wenn er das bisher Vorgetragene mit Aufmerksamkeit und ohne Uebereilung durchgegangen hat, sich schon hinlängliche Fertigkeit in der Accordverbindung erworben haben muss, so können ihm folgende Aufgaben mit Beruhigung zur Selbstübung überlassen werden.

1. Aufgabe.

Der Schüler beginne mit dem Sextaccorde der I. Stufe und suche denselben mit allen möglichen Accorden der übrigen Stufen zu verbinden.

2. Aufgabe.

Der Schüler beginne mit dem Quartsextaccorde der I. Stufe und suche denselben mit allen möglichen Accorden der übrigen Stufen zu verbinden.

(Damit der Schüler im Stande sei, sich seine Aufgaben ohne Hilfe eines Lehrers selbst zu corrigiren, soll zu dieser Harmonielehre ein eigenes Hilfsbuch erscheinen, welches sämmtliche Aufgaben dieses Lehrbuches ausgearbeitet und erläutert enthalten wird.)

Bevor wir nun in der Accordverbindung fortfahren, müssen wir noch das letzte Hilfsmittel, nämlich die Lehre von den Vorhalten kennen lernen.

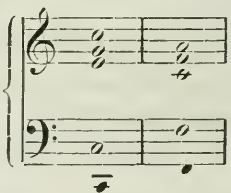
Davon im nächsten §.

§ 70.

Von den Vorhalten.

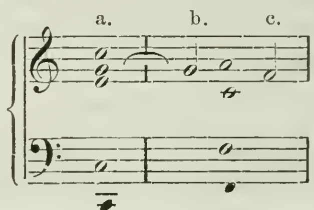
Unter Vorhalt versteht man die Verzögerung der natürlichen stufenweisen Stimmenfortschreitung.*)

Nehmen wir z. B. nach dem Dreiklange der I. Stufe jenen der IV. Stufe:



so sehen wir im Alt die Quint g des alten Fundamentes in die Octave f des neuen Fundamentes stufenweise fortschreiten.

Lassen wir dieses g nicht sogleich nach f fortschreiten, sondern ziehen wir dasselbe noch in das neue Fundament herüber, etwa so:



d. h. verzögern wir die natürliche stufenweise Fortschreitung des g, so haben wir auf dem Fundamente F einen Ton des vorigen Fundaments von seiner Fortschreitung aufgehalten, d. h. wir haben einen Vorhalt bekommen.

*) S. Sechter § 19.

Da unser Vorhalt g zum Fundament F weder eine reine Octave, noch eine kleine oder grosse Terz, noch eine reine Quint bildet, so ist er keine Consonanz, sondern Dissonanz und als solche keine Secund, sondern Non (§ 52).

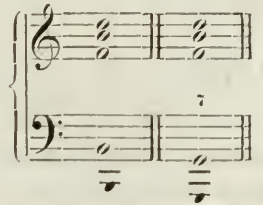
Wir haben es also in unserem obigen Beispiele mit dem Vorhalte der Non zu thun.

Ferner sehen wir an diesem Beispiele, dass sich unsere Vorhaltsdissonanz auf dem ihr zugehörigen Fundamente auflösen kann, zum Unterschiede von den bis jetzt kennen gelernten Dissonanzen d. i. der verminderten Quint und der Sept, welche sich nie auf ihrem Fundamente auflösen können, sondern zu ihrer Auflösung eines neuen Fundamentes bedürfen, und desswegen auch die eigentlichen Accord-Dissonanzen genannt werden.

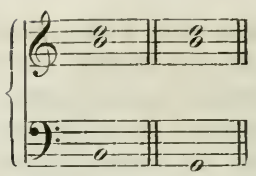
Denn während der Vorhalt den Eintritt des Accordes blos verzögern, aber nicht verhindern kann, mithin der Accord immer erscheint, ob mit ob ohne Vorhalt — so wird der verminderte Dreiklang oder was immer für ein Septaccord sogleich zerstört, wenn dem einen die verminderte Quint, dem andern die Sept genommen wird.

Es zeigt sich daher deutlich, dass die Accord-Dissonanzen wesentliche Bestandtheile ihres Accordes sind, welche von demselben nicht getrennt werden können, — die Vorhaltsdissonanz hingegen eine zufällige Erscheinung ist, deren Vorhandensein die Wesenheit des Accordes, zu dem sie in Beziehung steht, nicht im mindesten alterirt.

Einige Beispiele werden dies deutlicher machen; z. B. nehmen wir von dem verminderten Dreiklange und dem nachfolgenden Septaccorde:



Ersterem die verminderte Quint, Letzterem die Sept weg, z. B.:



so ist es zweifelhaft, ob Ersterer nicht etwa ein unvollkommener Sextaccord der V. Stufe mit ausgelassener Sext ist, während Letzterer sich in seiner neuen Gestalt unzweifelhaft als Dreiklang der V. Stufe darstellt.

Dass endlich weder obige verminderte Quint noch die Sept sich auf ihren Fundamenten auflösen können, ist klar, denn weder das Fundament H noch das Fundament G haben eine Consonanz e, wohin sich doch unzweifelhaft die Dissonanz f auflösen muss.

Ist aber ein Vorhalt kein wesentlicher Accordton, so ist es in unserem Beispiele auch nicht die Non, mithin kann von einem Nonenaccord als Stammaccord, wie ihn so manche Lehrbücher irrthümlich bezeichnen (Marx pag. 168), *auch nicht die Rede sein.*

Doch hiervon noch einmal später (vide Hauptmann pag. 158 § 238).

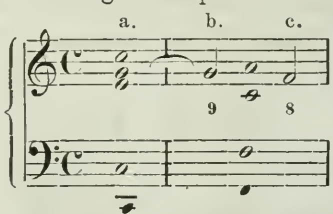
§ 71.

Regeln für die Vorhalte.

Der Vorhalt muss

1. vorbereitet sein,
2. auf dem schweren Takttheile eintreten und
3. aufgelöst werden.

Setzen wir unser obiges Beispiel:



wieder her, so sehen wir im Alt unter a die Vorbereitung,
unter b den Eintritt und
unter c die Auflösung des Vorhalts.

4. Der Vorhalt wird immer nach dem Fundamente benannt.

Bei obigem Beispiele ist der Vorhalt g zu seinem Fundament F Dissonanz, kann somit keine Secund, sondern nur Non sein, es ist daher der Vorhalt der Non, und war es das Fundament, welches uns den Namen des Vorhalts gelehrt hat.

5. Da immer der Bass beziffert wird, so erhält der Vorhalt jene Ziffer, welche sein Intervallen-Verhältniss zum Basse anzeigt.

Im obigen Beispiele also: 9 8 d. h. die Non geht in die Octav des Basses.

Warum nicht 2 1 beziffert werden konnte, geht aus Regel 4 hervor, da die Ziffer 2 nur immer dort gesetzt wird, wo es sich um eine wirkliche Secund d. i. um eine Consonanz des Fundamentes handelt.

Es bleibt nur noch zu erklären, welche Zeitdauer die Töne erhalten sollen, welche mit 9 und 8 angezeigt wurden.

Da der Bass f eine ganze Note bildet, und nur 2 Ziffern ober ihm gesetzt sind, so leuchtet ein, dass jede Ziffer eine Note von gleicher Dauer, mithin jede eine halbe Note bedeuten soll.

6. Da der Vorhalt hoch oder niedrig beziffert werden kann, so soll früher erklärt werden, was man unter niedriger und was man unter hoher Bezifferung versteht.

Unter niedriger Bezifferung versteht man die Ziffer

2, 3, 4, 5, 6, 7,

dieser steht entgegen die hohe Bezifferung und zwar:

9, 10, 11, 12, 13, 14,

das ist

9 bezeichnet die Non,
10 „ „ Decim,
11 „ „ Undecim,
12 „ „ Duodecim,
13 „ „ Tredecim, und
14 „ „ Quatuordecim.

Dass den niedrigen die hohen Intervalle richtig gegenüber stehen, sieht man deutlich, wenn man die niedrigen Intervalle, z. B.

1 2 3 4 5 6 7

d. h. den Einklang, die Secund, Terz etc. um eine Octave noch höher versetzt:

8 9 10 11 12 13 14

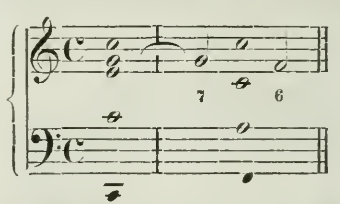
Da aber z. B. eine Terz bald mit 3, bald mit 10; eine Quart bald mit 4, bald mit 11 etc. beziffert werden muss, so müssen dem Schüler die hohen Benennungen der Intervalle ebenso geläufig sein, wie die niedrigen.

Um dem Schüler die Erlernung der hohen Benennung zu erleichtern, diene ihm folgender Schlüssel.

Addirt er zur niedrigen Ziffer, z. B. zu 3, noch 7 hinzu, so bekommt er 10 u. s. w.

Dies vorausgeschickt, wollen wir untersuchen, wann der Vorhalt niedrig, und wann hoch beziffert werden muss.

α) Der Vorhalt muss niedrig beziffert werden, wenn der Accordton, in welchen sich der Vorhalt auflöst, nicht gleichzeitig mit dem Vorhalte erklingt, d. h. verschwiegen wird, z. B.



Hier ist der Accordton, in welchen sich der Vorhalt auflöst, f; dieses klingt aber mit dem Vorhalte g nicht gleichzeitig, sondern wurde verschwiegen.

Der reine Sextaccord mit der drittbesten Verdoppelung tritt erst auf dem dritten Viertel des Taktes ein.

Mithin wurde nicht die hohe Bezifferung (14 13), sondern die niedrige, d. i. die Sept geht in die Sext, angewendet.

Vollständig hätte diese Stelle so beziffert werden müssen: $\frac{7}{3}\,\frac{6}{-}$ d. h. die Sept geht in die Sext, während die Terz liegen bleibt.

Der Querstrich — zeigt das Liegenbleiben eines Intervalles an. Da jedoch weder bei dem Septaccord noch bei dem Sextaccord die Terz beziffert wird, so konnte die Terz auch hier ausgelassen werden.

β) Der Vorhalt muss hoch beziffert werden, wenn der Accordton, in welchen sich der Vorhalt auflöst, mit dem Vorhalte gleichzeitig erklingt.

Z. B. obiges Beispiel hoch beziffert:



d. h. die Quatuordecim geht in die Tredecim, während die Sext und die Terz liegen bleibt.

Der Accordton f, wohin sich der Vorhalt auflöst, klingt hier wirklich gleichzeitig mit dem Vorhalte und zwar im Tenor mit, daher die hohe Bezifferung nöthig wurde.

Aus diesen beiden unter *α* und *β* vorangegangenen Beispielen geht deutlich hervor, dass nur, wenn der Accordton gleichzeitig mit dem Vorhalte erklingt, die Vorhaltgestaltung unzweifelhaft zur Erscheinung gebracht wird, während, wenn dies wie bei *α* nicht der Fall ist, es wenigstens sehr zweifelhaft ist, ob auf dem ersten und zweiten Viertel nicht der Septaccord der sechsten Stufe wirklich gemeint sei.

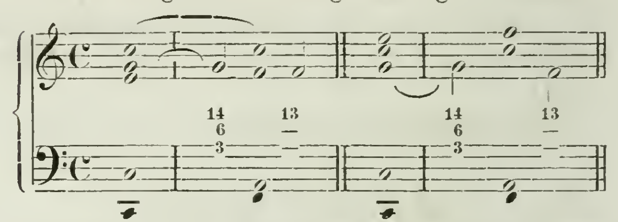
Weiter geht aber auch daraus hervor, dass die niedere Bezifferung dann nicht angewendet werden sollte, wenn der Accordton mit dem Vorhalte schon gleichzeitig erklingt, weil sonst leicht die harmonische Correktheit des Tonstückes bei der Ausführung leiden könnte.

Die älteren Partituren sind leider nicht mit der nöthigen Gewissenhaftigkeit beziffert, und dies ist vielleicht auch mit ein

Grund, warum die Bezifferung heut zu Tage ob ihrer Mangelhaftigkeit etwas in Verruf gekommen ist.

7. Soll der Accordton, wohin sich der Vorhalt auflöst, kürzer gesagt: der Auflösungston gleichzeitig mit dem Vorhalte erklingen, so darf dies weder neben, d. h. anliegend, noch über dem Vorhalte geschehen, sondern er muss immer eine Non tiefer als der Vorhalt zum Erklingen gebracht werden.

So wären folgende Vorhaltgestaltungen schlecht:



Im ersten Beispiele läge der Auflösungston f „an" — im zweiten „über" dem Vorhalte g.

Daher nur das unter 6 β gezeigte Beispiel richtig ist.

In allen § 70 und 71 gebrachten Beispielen schreiten die Stimmen regelrecht nach den §§ 23, 24 und 25 fort.

Dies vorausgesendet, gehen wir die verschiedenen Gattungen der Vorhalte einzeln durch.

§ 72.

Vom Vorhalte der Non.

Der Vorhalt der Non kann überall dann angewendet werden, wenn das Fundament entweder im Zirkel, oder aber stufenweise auf- oder abwärts fortschreitet.

Wir werden von nun an der Vorhaltgestaltung immer die einfache harmonische Gestaltung vorausgehen lassen, z. B.:

Wenn das Fundament im Zirkel fortschreitet:



Wenn das Fundament um eine Stufe aufwärts fortschreitet, z. B. von der I. auf die II. Stufe, mit Unterlegung der VI. Stufe:



Wenn das Fundament um eine Stufe abwärts fortschreitet, z. B. von der I. auf die VII. Stufe mit Unterlegung der IV. Stufe:



Im letzten Beispiele klingt der Auflösungston nicht gleichzeitig mit dem Vorhalte mit.

In allen bis jetzt gezeigten Beispielen des § 72 schreiten die Stimmen regelrecht laut §§ 23, 24 und 25 fort.

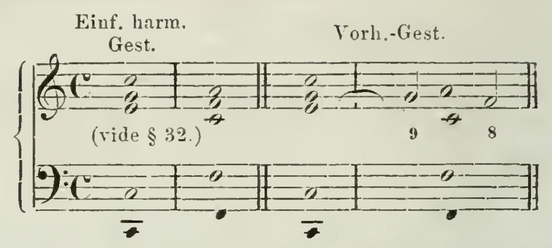
Das NB. bei der verminderten Quint des letzten Beispieles erklärt § 53.

Endlich ist der Vorhalt überall dort nach der Regel angebracht, wo eine Stimme stufenweise fortschreitet, was die Querstriche ╲ anzeigen; desgleichen vorbereitet und aufgelöst.

§ 73.

Wir wollen nun den Vorhalt der Non in allen seinen Gestaltungsweisen durchmachen, und zwar zuerst, wenn das Fundament im Zirkel fortschreitet, z. B.:

A. Von der I. auf die IV. Stufe bei dem Dreiklange der IV. Stufe.



Eigentlich hätte der letzte Takt vollständig so beziffert werden sollen:

9 8 d. h. die Non geht in die Octave und die Quint und Terz
5 —
3 — bleibt liegen.

Da aber der Dreiklang (siehe Einleitung Seite 22) gar nicht beziffert wird, und wenn die Non allein beziffert ist, immer der Dreiklang zum Basse klingen muss, so ist die Bezifferung der Quint und Terz überflüssig.

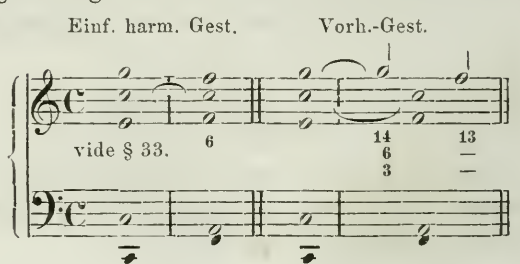
B. Bei dem Sextaccorde der IV. Stufe.

a) niedrig beziffert:



d. h. die Sept geht in die Sext,
die Terz bleibt liegen.

b) hoch beziffert, weil der Auflösungston mit dem Vorhalte gleichzeitig erklingt:



d. h. die Quatuordecim geht in die Tredecim und die Sext und Terz bleibt liegen.

Der Auflösungston f liegt der Regel gemäss (§ 71, 6) eine Non tiefer als der Vorhalt.

In allen diesen Beispielen schreiten die Stimmen regelrecht laut §§ 23, 24 und 25 fort.

C. Bei dem Quartsextaccorde der IV. Stufe.

a) niedrig beziffert, weil der Auflösungston mit dem Vorhalte nicht mitklingt:



d. h. die Sext bleibt liegen,
die Quint geht in die Quart.

Anmerkung. Es ist üblich: die höheren Ziffern über die niedrigen zu setzen.

b) hoch beziffert, weil der Auflösungston mit dem Vorhalte gleichzeitig erklingt:



d. h. die Duodecim geht in die Undecim,
die Sext und Quart bleibt liegen.

Der Auflösungston liegt der Regel gemäss (§ 71, 6) eine Non tiefer als der Vorhalt.

In allen diesen Beispielen schreiten die Stimmen laut §§ 23, 24 und 25 fort.

D. Bei dem Septaccorde der IV. Stufe (§ 35).



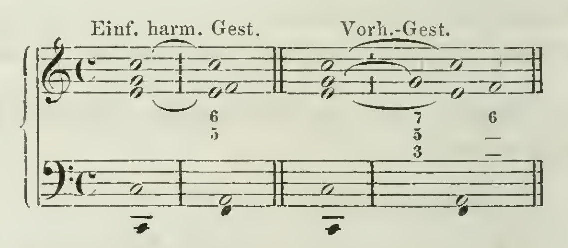
d. h. die Non geht in die Octav,
die Sept bleibt liegen.

Die Quint und Terz versteht sich zur Non und Sept von selbst, werden daher nicht beziffert.

In diesen Beispielen schreiten die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25 fort.

E. Bei dem Quintsextaccorde (§ 36).

a) niedrig beziffert, weil der Auflösungston mit dem Vorhalte nicht mitklingt:



d. h. die Sept geht in die Sext,
die Quint und Terz bleibt liegen.

b) hoch beziffert, weil der Auflösungston mit dem Vorhalte gleichzeitig erklingt:



d. h. die Quatuordecim geht in die Tredecim,
die Sext, Quint und Terz bleibt liegen.

Die Terz zu beziffern, war eigentlich unnöthig, da beim Quintsextaccord die Terz nie beziffert wird.

In allen diesen Beispielen schreiten die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25 fort.

F. Bei dem Terzquartaccorde (§ 37).

a) niedrig beziffert, weil der Auflösungston mit dem Vorhalte nicht mitklingt:



d. h. die Sext bleibt liegen,
die Quint geht in die Quart und
die Terz bleibt gleichfalls liegen.

Die Terz musste hier beziffert werden, weil beim Terzquartaccorde die Terz des Basses als Sept des Fundamentes ein wesentliches Intervall ist.

b) hoch beziffert, weil der Auflösungston gleichzeitig mit dem Vorhalte erklingt:



d. h. die Duodecim geht in die Undecim,
die Sext, die Quart und die Terz bleibt liegen.

Eigentlich war es unnöthig, die Sext separat zu beziffern, da sich dieselbe beim Terzquartaccorde ohnehin von selbst versteht.

Die Stimmenfortschreitungen geschahen in allen diesen Beispielen nach den §§ 23, 24 und 25.

Da nach dem Dreiklange der I. Stufe der Secundaccord der IV. Stufe unmöglich ist (siehe § 38), so kann auch die Vorhaltgestaltung nicht gezeigt werden.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Accorde

der IV. Stufe mit den Accorden der VII.,
„ VII. „ „ „ „ „ III.,
„ III. „ „ „ „ „ VI.,
„ VI. „ „ „ „ „ II.,
„ II. „ „ „ „ „ V., endlich
„ V. „ „ „ „ „ I. Stufe

nach den in diesem § gezeigten Beispielen zu verbinden und den Vorhalt der Non in niedriger und hoher Bezifferung anzubringen.

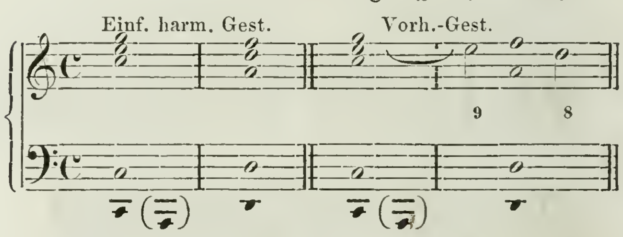
Die Correctur seiner Aufgaben wolle er nach dem im § 69 am Schlusse erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 74.

Vorhalt der Non, wenn das Fundament stufenweise aufwärts, z. B. von der I. auf die II. Stufe fortschreitet.

Hier muss bekanntlich der I. Stufe die VI. untergelegt werden, auf welch' letztere dann die Intervalle behufs ihrer Fortschreitung bezogen werden müssen.

A. mit dem Dreiklange (§ 45, S. 104).



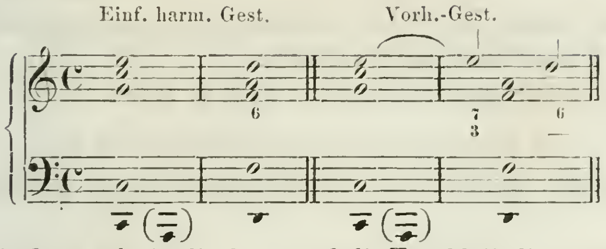
d. h. die Non geht in die Octave.

Da der Dreiklang gar nicht beziffert wird, so wird auch die obige Quint und Terz nicht beziffert.

Ueber die Richtigkeit der Stimmenfortschreitungen giebt § 45 Aufschluss.

B. mit dem Sextaccorde (§ 46).

a) niedrig beziffert:



d. h. die Sept geht in die Sext, und die Terz bleibt liegen, welche aber unnöthig war zu beziffern, da weder beim Septaccord noch beim Sextaccorde die Terz beziffert wird.

Dass unser Vorhalt e, welcher zum Basse eine Sept bildet, wirklich der Nonenvorhalt sei, beweist § 71, Regel 4.

b) hoch beziffert, weil der Auflösungston gleichzeitig mit dem Vorhalte erklingt.



d. h. die Quatuordecim geht in die Tredecim, und die Sext und Terz bleibt liegen.

Die Stimmenfortschreitungen erklären die §§ 23, 24 und 25.

Da laut § 47 nach dem Dreiklange der I. Stufe der Quartsextaccord der II. Stufe unmöglich ist, so kann bei letzterem auch der Vorhalt der Non mit hoher Bezifferung nicht angebracht werden. (Siehe Absatz E.)

C. Bei dem Septaccorde (§ 48).



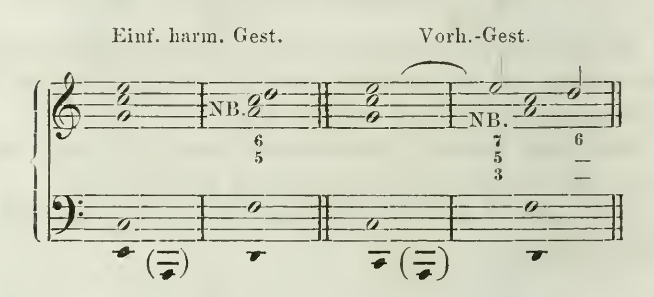
d. h. die Non geht in die Octave und die Sept bleibt liegen.

Die Quint und Terz verstehen sich beim Septaccord von selbst, werden daher nicht beziffert.

Die Stimmenfortschreitungen nach §§ 23, 24 und 25.

D. Bei dem Quintsextaccorde (§ 49).

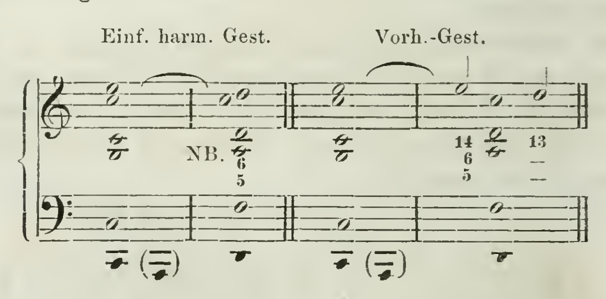
a) niedrig beziffert, weil der Auflösungston nicht mitklingt.



d. h. die Sept geht in die Sext, während Quint und Terz liegen bleibt.

Dass hier die Quint unbedingt beziffert werden musste, leuchtet ein, weil beim Quintsextaccorde die Quint des Basses als Sept des Fundamentes ein wesentliches und den Accord bestimmendes Intervall ist.

b) hoch beziffert, weil der Auflösungston gleichzeitig mit dem Vorhalte klingt.



d. h. die Quatuordezim geht in die Tredezim, während die Sext und Quint liegen bleibt.

Die Intervalle schreiten in allen Beispielen nach den §§ 23, 24 und 25 fort.

Wir mussten in den beiden letzten Beispielen das g unter das c, also statt



legen, weil wir nur auf diese Art die offenbaren Quinten vermeiden konnten, die sich sonst eingeschlichen hätten. (Siehe die)) beim ersten Beispiele.)

Dass das g als die gewordene Sept des Fundamentes A aufwärts gehen durfte, statt sich regelmässig aufzulösen, kommt daher, weil man das g als Sept d. i. als Dissonanz nicht hört. (Siehe § 49.)

E. Bei dem Terzquartaccorde.

a) niedrig beziffert, weil der Auflösungston nicht mitklingt.

Während die einfache harmonische Gestaltung (siehe § 50) unrichtig wäre, ist die Vorhaltgestaltung möglich, weil dabei die Quart des Basses nicht gleichzeitig mit demselben erklingt; daher



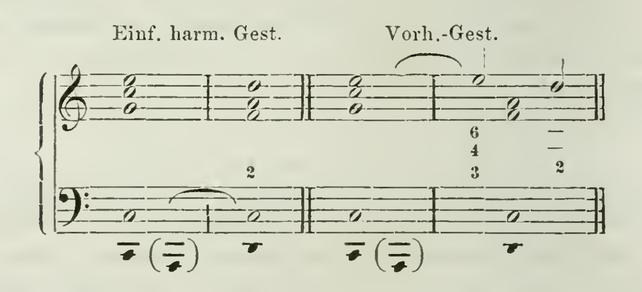
d. h. die Sext bleibt liegen,
die Quint geht in die Quart und
die Terz bleibt liegen.

b) mit der hohen Bezifferung unmöglich, weil dabei weder der Bass, noch seine Quart vorbereitet wäre, z. B.:



F. mit dem Secundaccorde (§ 51).

a) niedrig beziffert, weil der Auflösungston nicht mitklingt.



d. h. die Sext und Quart bleibt liegen, und die Terz geht in die Secund.

b) hoch beziffert, weil der Auflösungston gleichzeitig mit dem Vorhalte erklingt.



d. h. die Decim geht in die Non, während die Sext, Quart und Secund liegen bleibt.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Accorde

der II. Stufe mit Accorden der III.,
„ III. „ „ „ „ IV.,
„ IV. „ „ „ „ V.,
„ V. „ „ „ „ VI.,
„ VI. „ „ „ „ VII. und
„ VII. „ „ „ „ I. Stufe nach vorhergegangener Unterlegung des betreffenden Fundamentes (siehe § 45) und nach den in diesem § gezeigten Beispielen zu verbinden, und den Vorhalt der Non in niedriger und hoher Bezifferung anzubringen.

Die Correctur seiner Aufgaben wolle er nach dem in § 69 am Schlusse erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 75.

Vorhalt der Non, wenn das Fundament stufenweise abwärts fortschreitet, z. B. von der I. zur VII. Stufe.

Hier muss bekanntlich laut § 45 der I. Stufe das Fundament der IV. Stufe untergelegt werden, und müssen die Intervalle behufs ihrer Fortschreitung auf dieses Letztere bezogen werden.

Da nach den §§ 52, 54, 55, 56, 57 und 58 die Verbindung des Dreiklangs der I. Stufe mit dem Dreiklange, dem Quartsextaccorde, dem Sept-, Quintsext-, Terzquart- und Secund-Accorde der VII. Stufe überhaupt unmöglich ist, so ist auch die Vorhaltgestaltung auf diesen unmöglich.

Es bleibt sonach nur der Vorhalt der Non
bei dem Sextaccorde der VII. Stufe zu zeigen (§ 53).

a) niedrig beziffert:



d. h. die Sept geht in die Sext und die Terz bleibt liegen.

b) der Vorhalt der Non mit hoher Bezifferung ist unmöglich, weil offenbare Octaven zum Vorscheine kommen müssten, z. B.:



denn wir können weder e, noch g nach h schreiten lassen, da sie Dissonanzen der IV. Stufe geworden sind, und als solche zwar stufenweise aufwärts schreiten, doch im strengen Satze nie wegspringen dürfen.

Wir müssen also, um das h unter dem Vorhalte c zu bekommen, das c verdoppeln.

Nun vertritt aber der Vorhalt blos die Accordnote, es ist daher ebensoviel, als wenn das c des Alt gleich nach h gegangen wäre. Die Bögen)) zeigen die offenbaren Octaven.

Die Regel heisst daher kurz:
fehlerhafte Stimmenfortschreitungen d. i. Octaven- und Quintenparallelen werden durch die Vorhalte nicht beseitigt.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Accorde

der	II.	Stufe	mit	dem	Sextaccorde	der	I.,
„	III.	„	„	„	„	„	II.,
„	IV.	„	„	„	„	„	III.,
„	V.	„	„	„	„	„	IV.,
„	VI.	„	„	„	„	„	V.,
„	VII.	„	„	„	„	„	VI. Stufe

nach vorhergegangener Unterlegung des betreffenden Fundamentes (§ 45) und nach dem in diesem § gezeigten Beispiele zu verbinden, und den Vorhalt der Non anzubringen.

Die Correctur seiner Aufgaben wolle er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 76.

Von dem Vorhalte der Undecim.

Da die Undecim nach § 70 nichts weiter ist, als eine um eine Octav höhere Quart, so müssen wir den Unterschied zwischen einer Quart und Undecim zeigen.

Die Regel heisst:

Die Quart eines Basses ist dann eigentliche Quart, wenn sie zum Fundamente eine Consonanz, — hingegen eine Undecim, wenn sie zum Fundamente eine Dissonanz bildet.

Um also ein Intervall als Quart oder Undecim zu erkennen, dürfen wir nur das Fundament befragen; z. B.:



In beiden Beispielen, sowohl bei a als b, erscheint das f des Soprans zum Basse c im Quartenverhältnisse, bei a ist dasselbe jedoch zum Fundamente, weil Octav, eine Consonanz, hingegen bei b, weil weder Octave noch Terz noch reine Quint, sondern Quart des Fundamentes C, — eine Dissonanz.

Unser f ist daher im Beispiele a wirkliche Quart, im Beispiele b hingegen der Vorhalt der Undecim, der nur desswegen niedrig beziffert wurde, weil sein Auflösungston, nämlich das e, mit ihm nicht gleichzeitig erklingt.

Untersuchen wir, auf welche Weise der Vorhalt der Undecim entstehen kann.

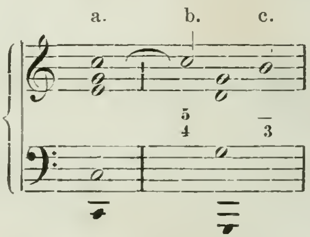
Unter Vorhalt überhaupt verstehen wir nach § 70 eine Verzögerung der natürlichen stufenweisen Stimmenfortschreitung.

Nehmen wir zum Beispiele nach dem Dreiklange der I. Stufe jenen der V. Stufe (siehe § 69 A):



deren richtige Verbindung, sowohl was die Fundamentalfortschreitung als Stimmenfortschreitung anbelangt, der § 69 A nachweiset, so sehen wir im Sopran die Octave c des einen Fundamentes stufenweise in die Terz des andern Fundamentes fortschreiten.

Lassen wir nun dieses c nicht sogleich nach h gehen, sondern ziehen wir dasselbe noch in das neue Fundament G herüber, etwa so:



d. h. verzögern wir die natürliche stufenweise Fortschreitung des c, so haben wir auf dem Fundamente G einen Ton des vorigen Fundaments aufgehalten, d. h. wir haben einen Vorhalt bekommen.

Unter a sehen wir die Vorbereitung, bei b den Eintritt und bei c die Auflösung desselben.

Da unser Vorhalt c zum Fundamente G weder eine reine Octav, noch eine kleine oder grosse Terz, noch eine reine Quint bildet, so ist er keine Consonanz, sondern Dissonanz und als solche keine Quart, sondern Undecim.

Wir haben es also in unserem obigen Beispiele mit dem Vorhalte der Undecime zu thun.

Da sich unsere Undecim gleichfalls wie die bereits gekannte Non auf ihrem Fundamente auflösen kann, so zählt auch sie nicht unter die Accord-Dissonanzen, welche zu ihrer Auflösung immer eines zweiten Fundamentes bedürfen (siehe § 70).

Ist aber die Undecim keine Accord-Dissonanz, so ist sie überhaupt kein Accordton, sondern eine blos zufällige Erscheinung, wodurch der eigentliche Accord, zu dem sie in Beziehung steht, gar nicht alterirt, sondern blos verzögert wird, es kann daher so wenig einen Undecimen-Accord geben, als es einen Nonen-Accord gibt.

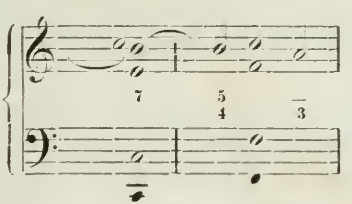
Doch hiervon noch einmal später. Die im § 71 aufgestellten allgemeinen Regeln gelten auch für den Vorhalt der Undecim.

§ 77.

Anwendung des Vorhalts der Undecime.

Der Vorhalt der Undecime kann dann angewendet werden, wenn

1. das Fundament im Zirkel rückwärts schreitet, d. i. um eine Quint auf- oder um eine Quart abwärts, z. B. von der I. zur V. Stufe; wenn
2. das Fundament stufenweise, sei es nun auf- oder abwärts fortschreitet, z. B. von der I. zur II. oder von der I. zur VII. Stufe; endlich wenn
3. das Fundament im Zirkel fortschreitet, z. B. von der I. zur IV. Stufe; nur muss im letzteren Falle der erste Accord der Septimenharmonie angehören, also entweder Sept-, Quintsext-, Terzquart- oder Secund-Accord sein, z. B.:



Hier haben wir es im zweiten Takte factisch mit dem Undecimen-Vorhalte zu thun, denn das h gehört weder als reine Octav, noch kleine oder grosse Terz, noch reine Quint dem Fundament F an, ist daher Dissonanz, mithin Undecime, und zweitens kann sich diese Dissonanz auf seinem Fundamente F auflösen, welch Letzteres die unzweifelhafte Eigenschaft jedes Vorhaltes ist.

Wenn wir aber zur Undecime des Fundamentes F das h benöthigten, so musste es im vorhergehenden Takte als Vorbereitungston liegen. Da aber auf der I. Stufe das h nur als Sept vorkommt, so ist es klar bewiesen, dass in diesem Falle eine Septimenharmonie der I. Stufe vorausgehen musste.

Wir hätten schliesslich vielleicht nur noch zu zeigen, mit welchem Rechte die Sept als Dissonanz zum Vorbereitungstone für eine andere Dissonanz gemacht wurde.

Nun aber lehrt der § 3, dass jede Dissonanz als schlechtere Dissonanz liegen bleiben könne, und dass die Undecime schlechter sei, als die Sept.

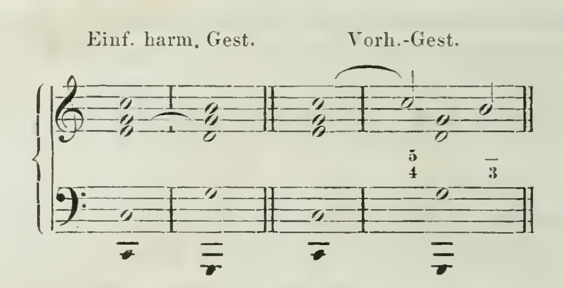
§ 78.

Wir wollen nun den Vorhalt der Undecim in allen seinen Gestaltungsweisen durchmachen, und zwar zuerst:

Wenn das Fundament im Zirkel rückwärts schreitet, z. B.: von der I. zur V. Stufe,

A. bei dem Dreiklange der V. Stufe § 69.

a) mit niedriger Bezifferung:



d. h. die Quint bleibt liegen, und die Quart geht in die Terz.

Sehr häufig bleibt bei dieser Gestaltung in der Bezifferung die Quint weg, da es Brauch ist, immer bei der Bezifferung 4 3 die Quint des Basses mitzuspielen.

b) mit hoher Bezifferung, wobei der Auflösungston laut § 71 Regel 7 um eine Non tiefer liegen muss, als der Vorhalt:



d. h. die Undecime geht in die Decime, und Quint und Terz bleibt liegen.

Die Intervallenfortschreitung geschah in allen diesen Beispielen laut § 26 A.

B. bei dem Sextaccorde § 69 B., und zwar:



Wir sehen hier ein und dieselbe Vorhaltgestaltung auf zweifache Weise beziffert:

bei a heisst es: die Quint und Secund des Basses c bleibt auch noch über dem Basse h liegen;

bei b heisst es: die Sext und Terz, welche später über dem h erklingen sollen, müssen schon über dem c erklingen.

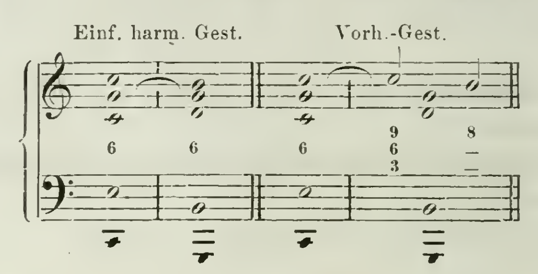
Es ist klar, dass wir bei dieser Gestaltungsweise d. i. wenn der Vorhalt im Basse selbst liegt, nicht die hohe Bezifferung anwenden, d. h. den Auflösungston gleichzeitig mit dem Vorhalte erklingen lassen können.

Denn dies müsste unzweifelhaft ober dem Basse geschehen; nach § 71 Regel 7 darf aber der Auflösungston nie über dem Vorhalte zu liegen kommen.

Es bliebe vielleicht jetzt nur noch zu erklären übrig, warum wir bei a das d mit Secund und nicht mit Non beziffert haben.

Darüber gibt uns aber das Fundament Aufschluss, zu dem unser d eine reine Quint, mithin Consonanz ist, also nicht mit Non, sondern mit Secund beziffert werden muss (siehe § 52).

Wir können aber auch mit dem Sext-Accord der I. Stufe den Sext-Accord der V. Stufe verbinden, wobei sich der Undecimen-Vorhalt in einer andern Gestalt und Bezifferung zeigen wird; z. B.:



d. h. die Non geht in die Octave;
Sext und Terz bleibt liegen.

Die Stimmenschritte geschahen laut § 26 A.

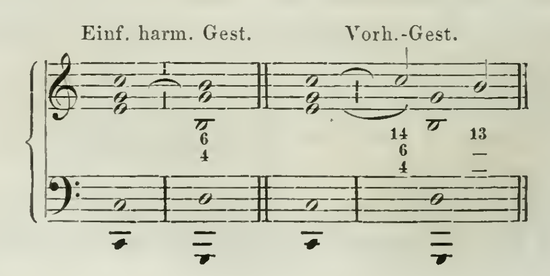
C. bei dem Quartsextaccord § 69 C.

a) mit niedriger Bezifferung:



d. h. die Sept geht in die Sext;
die Quart bleibt liegen.

b) mit hoher Bezifferung:

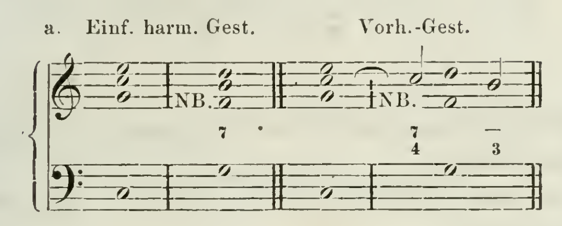


d. h. die Quatuordecim geht in die Tredecim; die Sext und Quart bleibt liegen.

Die Stimmenschritte geschahen laut § 26 A.

D. mit dem Septaccorde § 69 D.

a) mit niedriger Bezifferung:



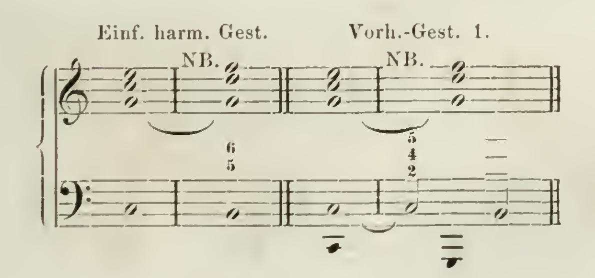
b) mit hoher Bezifferung:



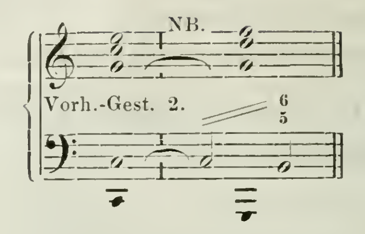
Die Bezifferung wurde schon so oft erklärt, dass wir diese von nun an unterlassen. Auch über die Fundamental- und Stimmenfortschreitung gibt § 69 D vollkommen Aufschluss. Das NB. bei der Sept f bezieht sich gleichfalls auf § 69, Absatz D.

E. bei dem Quintsextaccorde § 69 E.

a) mit niedriger Bezifferung und zwar:



oder deutlicher beziffert



d. h.:
ad 1. Die Quint, Quart und Secund des Basses c bleibt auch über dem Basse h liegen.
ad 2. Die Terz, Quint und Sext des Basses h muss schon zum Basse c erklingen.

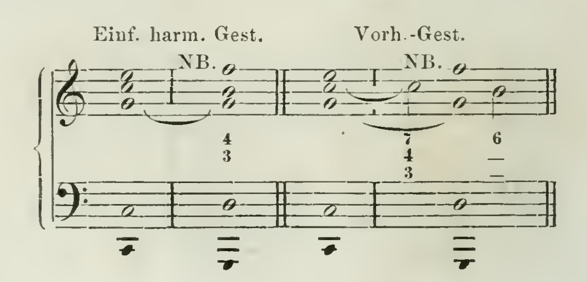
b) mit hoher Bezifferung:



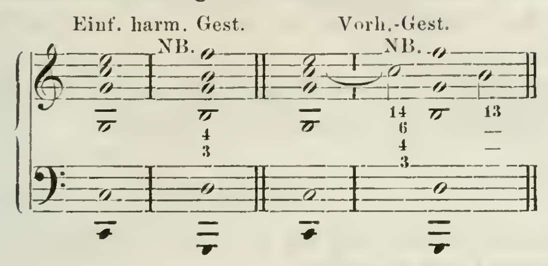
Ein Blick auf das Fundament erklärt die Bezifferung dieser Beispiele; sowie § 69 E die Richtigkeit der Fundamental- und Stimmenfortschreitung.

F. bei dem Terzquartaccorde § 69 F.

a) mit niedriger Bezifferung, und zwar:



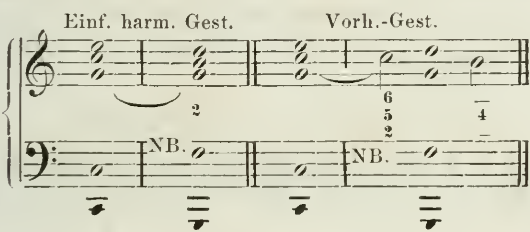
b) mit hoher Bezifferung und zwar:



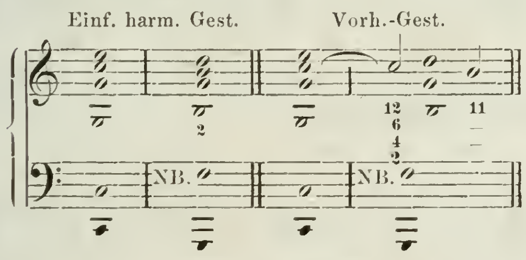
Das Fundament erklärt die Bezifferung, § 69 F die Fundamental- und Stimmenfortschreitungen.

G. bei dem Secund-Accorde § 69 G.

a) mit niedriger Bezifferung:



b) mit hoher Bezifferung:



Das Fundament erklärt die Bezifferung, § 69 G die Fortschreitung des Fundamentes und der Stimmen.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Accorde

der IV. Stufe mit Accorden der I.,
„ V. „ „ „ „ II.,
„ II. „ „ „ „ VI.,
„ VI. „ „ „ „ III.,
„ III. „ „ „ „ VII. Stufe

nach den in diesem § gezeigten Beispielen zu verbinden, und den Vorhalt der Undecime in niedriger und hoher Bezifferung anzubringen.

Die Correctur seiner Aufgaben kann er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

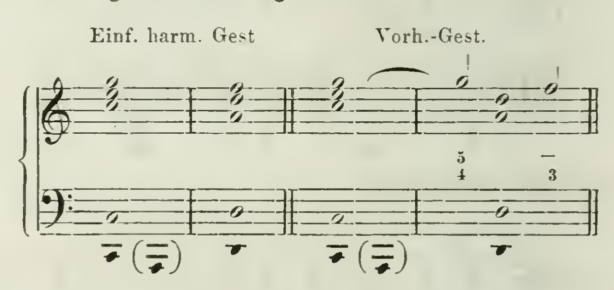
§ 79.

Wenn das Fundament um eine Stufe aufwärts fortschreitet, z. B. von der I. zur II. Stufe.

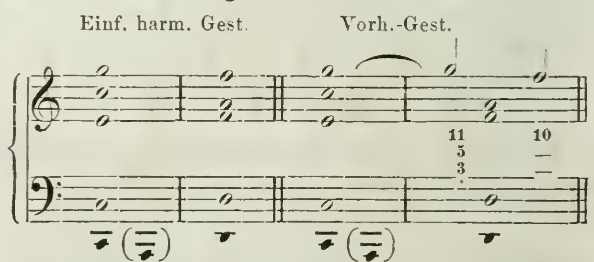
Hier muss bekanntlich der I. Stufe die VI. untergelegt und müssen die Intervalle bei ihrer Fortschreitung auf letztere Stufe bezogen werden.

A. bei dem Dreiklange (§ 45).

a) mit niedriger Bezifferung:



b) mit hoher Bezifferung:



Das Fundament erklärt die Bezifferung und § 45 die Fortschreitung der Fundamente und Stimmen, wobei nur noch zu bemerken ist, dass die Quint des Fundamentes C auf dem untergelegten Fundamente A zur Sept wird, und auf dem Fundamente D als schlechtere Dissonanz d. i. als Undecime aufgehalten wird.

B. bei dem Sextaccorde (§ 46).



Das Fundament erklärt die Bezifferung und § 45 die Fortschreitung des Fundamentes und der Stimmen.

Da laut § 47 nach dem Dreiklange der I. Stufe der Quartsextaccord der II. Stufe unmöglich ist, so kann auch der Undecimen-Vorhalt nicht angebracht werden.

C. bei dem Septaccorde (§ 48).

a) mit niedriger Bezifferung:

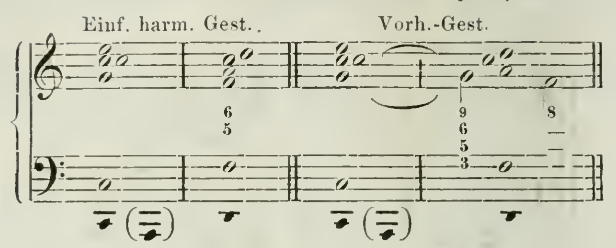


b) mit hoher Bezifferung:



Das Fundament erklärt die Bezifferung und § 45 die Fortschreitungen.

D. bei dem Quintsextaccorde (§ 49).



Das Fundament erklärt die Bezifferung. Die Terz war gerade nicht nöthig zu beziffern, weil beim Quintsextaccord die Terz eben nie beziffert wird. § 49 erklärt die Fortschreitung des Fundamentes und der Stimmen.

Da laut § 50 nach dem Dreiklange der I. Stufe der Terzquartaccord der II. Stufe schon in einfacher harmonischer Gestaltung unmöglich ist, so kann auch die Vorhaltgestaltung nicht gezeigt werden.

E. mit dem Secundaccord (§ 51).

a) niedrig beziffert:



Auch hier war die Bezifferung der Sext nicht gerade nöthig, da dies auch beim Secundaccord nicht geschieht.

b) hoch beziffert:



Das Fundament erklärt die Bezifferung, der § 51 die Fortschreitung des Fundaments und der Intervalle.

Fünfstimmig mussten wir die Beispiele bei D und E b machen, weil erstens sowohl beim $^{6}_{5}$ als 2 kein Intervall fehlen darf und zweitens wir bei D sonst nicht den Vorhalt und bei E b nicht den Auflösungston gleichzeitig erklingend erhalten hätten.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Accorde

der II. Stufe mit Accorden der III.,
„ III. „ „ „ „ IV.,
„ IV. „ „ „ „ V.,
„ V. „ „ „ „ VI.,
„ VI. „ „ „ „ VII. und
„ VII. „ „ „ „ I. Stufe

nach Anweisung des § 45 und nach den in diesem § gezeigten Beispielen zu verbinden, und den Vorhalt der Undecime mit niedriger und hoher Bezifferung anzubringen.

Die Correctur seiner Aufgaben kann er nach dem bereits erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 80.

Vorhalt der Undecim, wenn das Fundament stufenweise abwärts fortschreitet, z. B. von der I. zur VII. Stufe.

Hier muss bekanntlich laut § 45 der I. Stufe das Fundament der IV. Stufe untergelegt, und müssen die Intervalle behufs ihrer Fortschreitung auf dieses letztere bezogen werden.

Da laut der §§ 52, 54, 55, 56, 57 und 58 die Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe mit dem Dreiklange, dem Quartsext-, Sept-, Quintsext-, Terzquart- und Secundaccord der VII. Stufe selbst in einfacher harmonischer Gestaltung unmöglich ist, so kann natürlich auch der Undecimenvorhalt dabei nicht angebracht werden.

Es bleibt sonach der Vorhalt der Undecim nur bei der Verbindung des Dreiklanges der I. Stufe

mit dem Sextaccorde der VII. Stufe

zu zeigen (§ 53), und zwar:



Das Fundament erklärt die Bezifferung, der § 53 die Fortschreitung des Fundaments und der Stimmen, wobei nur noch zu bemerken ist, dass die Terz e des Fundamentes C auf dem unterlegten Fundamente F zur Sept wird, und auf dem Fundamente H als schlechtere Dissonanz, nämlich als Undecime vorgehalten wird.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Accorde

der II. Stufe mit dem Sextaccorde der I.,
„ III. „ „ „ „ „ II.,
„ IV. „ „ „ „ „ III.,
„ V. „ „ „ „ „ IV.,
„ VI. „ „ „ „ „ V. und
„ VII. „ „ „ „ „ VI. Stufe

nach Anweisung des § 45 und nach dem Beispiele dieses § zu verbinden, und den Vorhalt der Undecime anzubringen.

Die Correctur seiner Aufgaben kann er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 81.

Anwendung des Vorhalts der Undecime, wenn das Fundament im Zirkel, z. B. von der I. zur IV. Stufe fortschreitet.

Schon im § 77 erklärten wir, dass zu diesem Behufe der erste Accord der Septimenharmonie angehören müsse. Wir beginnen daher mit dem Septaccord der I. Stufe, verbinden denselben mit sämmtlichen Accorden der IV. Stufe und suchen dabei den Vorhalt der Undecime anzubringen.

A. bei dem Dreiklange der IV. Stufe.

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:

vierstimmig mit Auslassung der Quint beim Septaccorde des Fundamentes C:



fünfstimmig:



Das Fundament erklärt die Bezifferung. Dass die Sept vor ihrer Auflösung noch eine schlechtere Dissonanz werden kann, erklärt § 3; dass unser Vorhalt auf dem Fundamente F noch eine schlechtere Dissonanz sei, als die vorbereitende Sept des Fundamentes C, geht aus dem § 77 hervor; endlich sind die Fortschritte der übrigen Stimmen richtig laut § 23, 24 und 25.

B. bei dem Sextaccorde der IV. Stufe:



Das Fundament erklärt die Bezifferung. Die Verwendung der Sept h des Fundamentes C, als Vorbereitung für die Undecime des Fundamentes F, rechtfertigt § 77.

Die Fortschreitung des Fundamentes geschah nach § 15; jene der übrigen Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.

Dem Schüler wird vielleicht auffallen, warum wir statt mit dem Septaccorde, mit dem Quintsextaccorde der I. Stufe angefangen haben.

Hätten wir aber mit dem Septaccorde angefangen, so wären verbotene Stimmenfortschreitungen zum Vorscheine gekommen, wie aus der einfachen harmonischen Gestaltung des folgenden Beispieles zu ersehen ist:



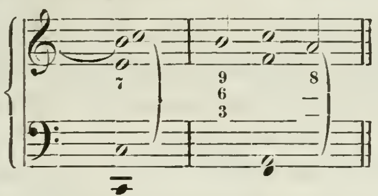
Aus dem § 28 konnten wir ersehen, dass die Fortschreitung von einer Sept in gerader Bewegung meistens abwärts zu einer Octav ebenso verboten sei, wie offenbare Octaven (siehe D)).

Diese Regel können wir für folgende Fälle kürzer so fassen:

„Dorthin, wo die Sept eines Fundamentes gehen muss, darf „die Octave dieses Fundamentes nicht gehen.“

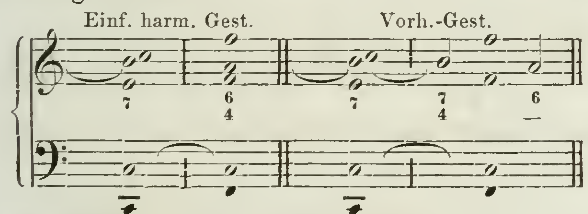
Die Sept des Fundamentes C im obigen Beispiele muss sich aber nach a auflösen, mithin darf der Bass c, welcher die Octav des Fundamentes C ist, nicht auch nach a gehen.

Ist aber die einfache harmonische Gestaltung fehlerhaft, so ist es auch die darauf basirte Vorhaltgestaltung, weil nach § 75 „fehlerhafte Stimmenfortschreitungen, d. i. Octaven- und Quintenparallelen durch die Vorhalte nicht beseitiget werden", wie aus nachstehender, dem obigen Beispiele nachgebildeter Vorhaltgestaltung ersehen werden kann, wo die aufrechtstehenden Bögen)) die Octavenparallelen anzeigen.

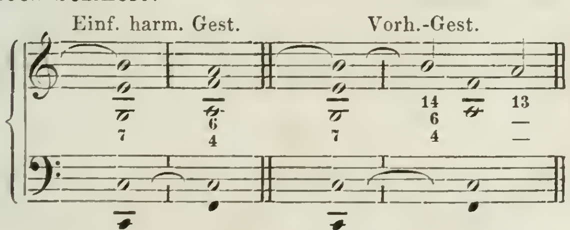


C. bei dem Quartsextaccorde der IV. Stufe.

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:



D. Bei dem Septaccorde der IV. Stufe.

a) niedrig beziffert:

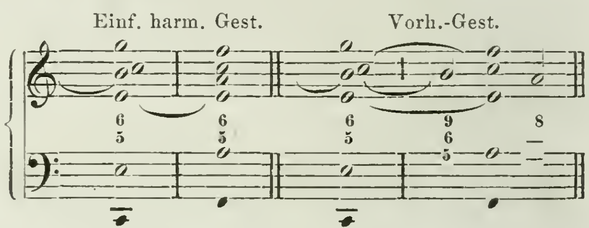


b) hoch beziffert:



E. bei dem Quintsextaccorde der IV. Stufe.

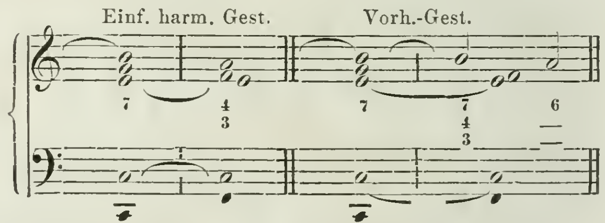
Aus denselben Gründen, wie sie bei dem vorhergegangenen Absatze B entwickelt wurden, müssen wir wieder mit dem Quintsextaccorde der I. Stufe beginnen.



Die Terz braucht beim Quintsextaccorde nicht beziffert zu werden.

F. beim Terzquartaccorde der IV. Stufe.

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:



Beweis der Richtigkeit

für alle unter C, D, E und F gezeigten Beispiele:

1) das Fundament und § 71 Regel 6 erklärt überall die Bezifferung der Vorhalte.
2) rechtfertigt § 77 die Verwendung der Sept h des Fundamentes C als Vorbereitung für die Undecime des Fundamentes F; endlich
3) geschah die Fortschreitung des Fundamentes nach § 15, jene der übrigen Stimmen aber nach den §§ 23, 24 und 25.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Septharmonieen

der IV. Stufe mit Accorden der VII.,
" VII. " " " " III.,
" III. " " " " VI.,
" VI. " " " " II.,
" II. " " " " V. und
" V. " " " " I. Stufe

nach den in diesem § gezeigten Beispielen zu verbinden und den Vorhalt der Undecime anzubringen.

Die Correctur seiner Aufgaben kann er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 82.

Von dem Vorhalte der Tredecim.

Da die Tredecim nach § 71 nichts anderes ist, als eine um eine Octave höher versetzte Sext, so muss der Unterschied zwischen einer eigentlichen Sext und einer Tredecim gezeigt werden.

Die Sext eines Basses ist blos in dem Falle eigentliche Sext, wenn sie zum Fundamente eine Consonanz bildet, — hingegen dann immer Tredecim, wenn sie eine Dissonanz des Fundamentes ist.

Um also ein Intervall als Sext oder Tredecim zu erklären, darf nur das Fundament befragt werden; z. B.:



In beiden Beispielen, sowohl bei a als b erscheint das a des Soprans zum Basse c im Sextenverhältnisse. Bei a ist sie jedoch zum Fundamente F, weil Terz desselben, eine Consonanz; bei b hingegen, weil weder reine Octave, noch kleine oder grosse Terz, noch reine Quint, sondern Sext des Fundamentes C — eine Dissonanz.

Unser a ist daher im Beispiele a wirkliche Sext, im Beispiele b hingegen Vorhalt der Tredecim, der nur desswegen niedrig, d. i. Sext geht in die Quint, beziffert wurde, weil sein Auflösungston, nämlich die Quint g mit ihm nicht gleichzeitig erklingt.

Untersuchen wir, auf welche Weise der Vorhalt der Tredecim entstehen kann.

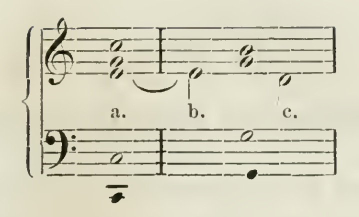
Unter Vorhalt verstehen wir überhaupt nach § 70 eine Verzögerung der natürlichen stufenweisen Stimmenfortschreitung.

Nehmen wir zum Beispiele nach dem Dreiklange der I. Stufe jenen der V. Stufe (siehe § 69 A):



so sehen wir im Tenor die Terz e des einen Fundamentes stufenweise in die Quint d des anderen Fundamentes fortschreiten.

Lassen wir dieses e nicht sogleich nach d gehen, sondern ziehen wir dasselbe noch in das neue Fundament G herüber, etwa so:



d. h. verzögern wir die natürliche stufenweise Fortschreitung des e, so haben wir auf dem Fundamente G einen Ton des vorigen Fundamentes aufgehalten, d. h. wir haben einen Vorhalt bekommen.

Bei a) sehen wir die Vorbereitung, bei b) den Eintritt und bei c) die Auflösung desselben.

Da unser Vorhalt e zum Fundamente g, weder eine reine Octave, noch eine kleine oder grosse Terz, noch eine reine Quint bildet, so ist er keine Consonanz, sondern Dissonanz und als solche keine Sext, sondern eine Tredecim.

Wir haben also in unserem obigen Beispiele den Vorhalt der Tredecim vor uns.

Da sich unsere Tredecim gleichfalls, wie die bereits gekannte Non und Undecim auf ihrem Fundamente auflösen kann, — unter c weiset dies unser Beispiel nach —, so zählt sie auch nicht unter die Accord-Dissonanzen, welche zu ihrer Auflösung immer eines zweiten Fundamentes bedürfen (siehe § 70), sondern ist Vorhaltsdissonanz.

Ist aber die Tredecim keine Accorddissonanz, so ist sie überhaupt kein Accordton, sondern eine blos zufällige Erscheinung, wodurch der eigentliche Accord, zu dem sie in Beziehung steht, gar nicht alterirt, sondern blos verzögert wird, es kann daher so wenig einen Tredecimen-Accord geben, als es einen Nonen- und Undecimen-Accord gibt, wie die meisten Lehrbücher irrthümlich meinen.

Doch hiervon später noch einmal.

Die im § 71 für die Vorhalte aufgestellten allgemeinen Regeln gelten auch für den Vorhalt der Tredecim.

§ 83.

Anwendung des Tredecimen-Vorhalts.

Derselbe kann dann angewendet werden, wenn:

1. das Fundament im Zirkel rückwärts fortschreitet, d. i. um eine Quint auf- oder um eine Quart abwärts, z. B. von der I. zur V. Stufe; wenn
2. das Fundament um eine Terz steigt, z. B. von der I. zur III. Stufe;
3. wenn das Fundament stufenweise aufwärts fortschreitet, z. B. von der I. zur II. Stufe, wobei nur zu bemerken ist, dass der erste Accord der Septimenharmonie angehören muss. Hierdurch wird die Sept des ersten Fundamentes auf dem untergelegten Fundamente zur Non, und dann erst durch den Vorhalt zur Tredecime d. i. zur schlechteren Dissonanz, z. B.:



Die Erklärung ist ganz analog, wie im § 77, Regel 3, welche daher nachgelesen und auf vorliegenden Fall angewendet werden wolle.

Endlich

4. wenn das Fundament stufenweise abwärts fortschreitet, z. B. von der I. zur VII. Stufe; wobei nur zu bemerken, dass in diesem Falle die Quint des ersten Accordes auf dem untergelegten Fundament erst zur Non, und dann als Vorhalt des nächsten Accordes zur Tredecime d. i. zur schlechteren Dissonanz wird, z. B.



Hier wird die Quint g des Fundamentes C zuerst durch das untergelegte Fundament F zur Non, dann auf dem Fundamente H zur Tredecime, mithin zur schlechteren Dissonanz.

Hier wäre nur ein scheinbarer Widerspruch mit einer früher aufgestellten Regel aufzuklären, wornach sich eine Dissonanz nur dann regelmässig auflöst, wenn sie stufenweise abwärts zu einer Consonanz fortschreitet.

Nun schreitet zwar unsere Dissonanz, die Tredecime g abwärts wohl, aber nicht in eine Consonanz, sondern in die verminderte Quint f des Fundamentes H, mithin wieder in eine Dissonanz fort.

Nun sagt aber § 53:

„die verminderte Quint kann dann unvorbereitet eintreten, wenn sie zum Basse eine Terz bildet.“ Kann sie aber bedingungsweise unvorbereitet eintreten, so muss sie in diesem Falle den Consonanzen gleichgeachtet werden; mithin folgt daraus die weitere Freiheit:

dass sich eine Dissonanz in die verminderte Quint dann auflösen könne, wenn letztere zum Basse eine Terz bildet.

Und von dieser Freiheit haben wir in obigem Beispiele (siehe das NB.) Gebrauch gemacht.

§ 84.

Nun soll der Tredecimen-Vorhalt in allen seinen Gestalten gezeigt werden, und zwar vorerst:

Wenn das Fundament im Zirkel rückwärts schreitet, z. B. von der I. zur V. Stufe.

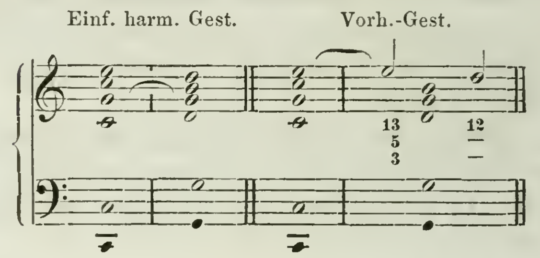
A. Bei dem Dreiklange der V. Stufe (§ 69).

a) mit niedriger Bezifferung:



Die Bezifferung der Terz ist überflüssig.

b) mit hoher Bezifferung, weil der Auflösungston mitklingt:

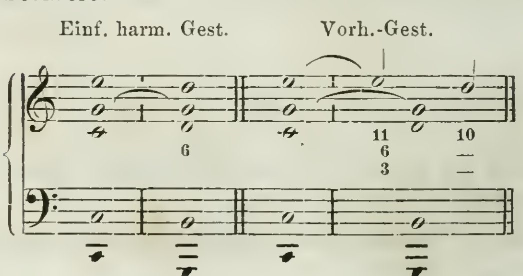


B. mit dem Sextaccord der V. Stufe (§ 69 B).

a) mit niedriger Bezifferung:



b) hoch beziffert:



C. mit dem Quartsextaccorde (§ 69 C).

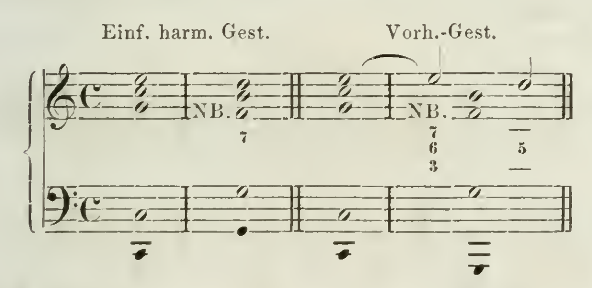


Diese Vorhaltgestaltung ist in niedriger Bezifferung unmöglich, weil beim Quartsextaccord der V. Stufe d im Basse sein muss, d ist aber eben der Auflösungston, der hier mit dem Vorhalte gleichzeitig erklingt.

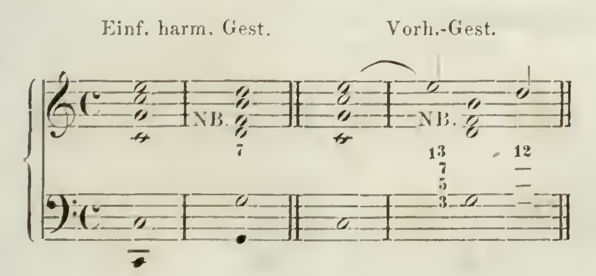
Die Bezifferung des Beispiels mit dem Vorhalte im Basse ist im § 78 B erklärt.

D. beim Septaccorde der V. Stufe (§ 69 D).

a) niedrig beziffert:

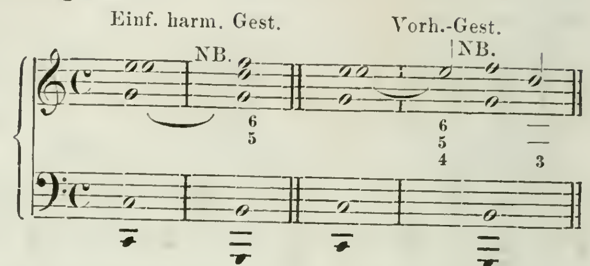


b) hoch beziffert:

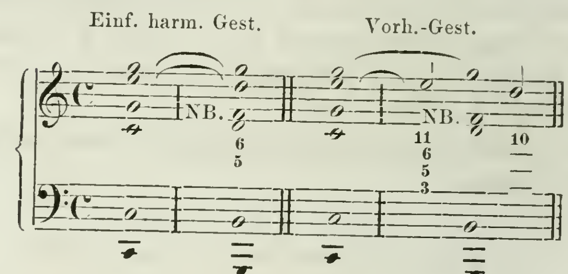


E. beim Quintsextaccorde (§ 69 E).

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:



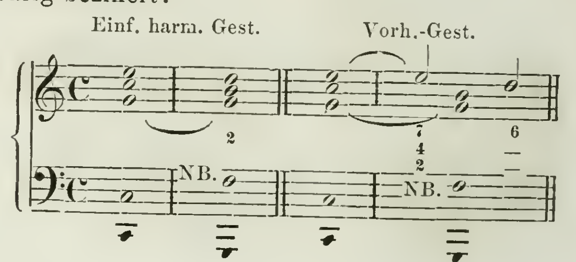
F. beim Terzquartaccorde der V. Stufe (§ 69 F).

hoch beziffert:



G. beim Secund-Accord der V. Stufe (§ 69 G).

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:



Bei allen in diesem § unter A, B, C, D, E, F und G gezeigten Vorhaltgestaltungen ist wirklich der Tredecimen-Vorhalt angebracht, denn das auf dem G Fundamente vorgehaltene e ist zu diesem Fundamente weder reine Octave, noch kleine oder grosse Terz, noch reine Quint, also keine Consonanz, sondern Dissonanz, mithin keine Sext, sondern Tredecime, und löset sich überall auf seinem Fundamente auf; ist daher keine Accord-, sondern Vorhaltsdissonanz.

Die Richtigkeit der Fundamental- und Stimmenfortschreitungen beweiset der § 69, Absatz A, B, C, D, E, F und G, die niedrige oder hohe Bezifferung endlich wurde nach § 71, Regel 6, vorgenommen.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Accorde

der IV. Stufe mit Accorden der I.,
„ V. „ „ „ „ II.,
„ II. „ „ „ „ VI.,
„ VI. „ „ „ „ III.,
„ III. „ „ „ „ VII. Stufe

nach den in diesem § gezeigten Beispielen zu verbinden, und den Tredecimen-Vorhalt in niedriger und hoher Bezifferung anzubringen.

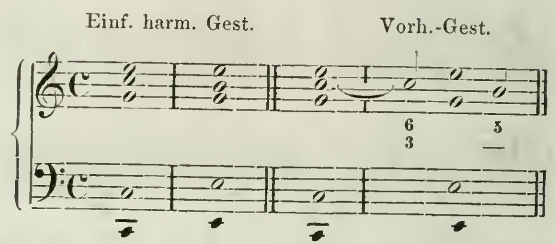
Die Correctur seiner Aufgaben kann er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 85.

Anwendung des Tredecimen-Vorhalts, wenn das Fundament um eine Terz steigt, z. B. von der I. zur III. Stufe.

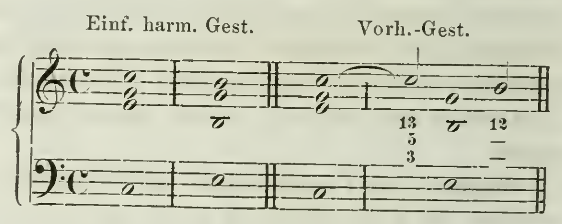
A. beim Dreiklange der III. Stufe (siehe § 63).

a) niedrig beziffert:



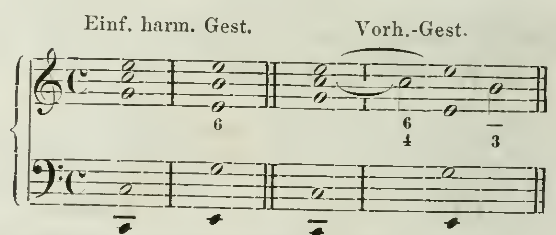
Die Terz war gerade nicht nothwendig, zu beziffern.

b) hoch beziffert:

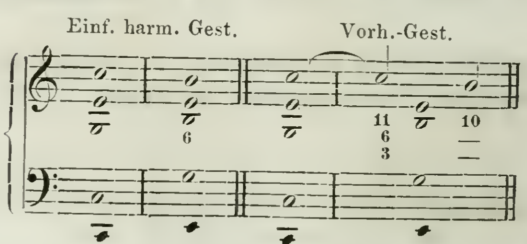


B. beim Sextaccorde der III. Stufe (§ 64).

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:



C. beim Quartsextaccorde (§ 65).



oder der Vorhalt im Basse.



Zur Erklärung der letzten Bezifferungsart siehe § 78 B.

Bei allen, in diesem § unter A, B und C gezeigten Vorhaltgestaltungen ist wirklich der Tredecimen-Accord angebracht.

Denn das auf dem E Fundamente vorgehaltene c ist zu diesem Fundamente weder reine Octave, noch kleine oder grosse Terz, noch reine Quint, also keine Consonanz, sondern Dissonanz, mithin keine Sext, sondern Tredecime, und löset sich überall auf seinem Fundamente auf, ist daher keine Accord-, sondern Vorhalt-Dissonanz.

Die Richtigkeit der Fundamental- und Stimmenfortschreitungen beweisen die §§ 63, 64 und 65; die niedrige oder hohe Bezifferung endlich wurde nach § 71, Regel 6, vorgenommen.

Da nach § 66 nach dem Dreiklange der I. Stufe weder der Sept-Accord noch Quintsext-, Terzquart- und Secund-Accord der III. Stufe mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung zu verbinden ist, so kann hierbei auch der Tredecimen-Vorhalt nicht angebracht werden.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Accorde

der II. Stufe	mit Accorden der Drei-	IV.
„ III. „	klangsharmonie: d. i.	V.
„ IV. „	dem Dreiklange, Sext-	VI.
„ VI. „	und Quartsextaccorde der	I. Stufe

nach obigen Beispielen dieses § zu verbinden, und hierbei den Tredecimen-Accord in hoher und niedriger Bezifferung anzubringen.

Die Correctur seiner Beispiele mag er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 86.

Anwendung des Tredecimen-Vorhaltes, wenn mit einem Accorde der Septimenharmonie beginnend, das Fundament stufenweise aufwärts schreitet, z. B. von der I. zur II. Stufe.

Wir beginnen daher mit dem Sept-Accord der I. Stufe, verbinden denselben mit sämmtlichen Accorden der II. Stufe und suchen den Tredecimen-Vorhalt anzubringen.

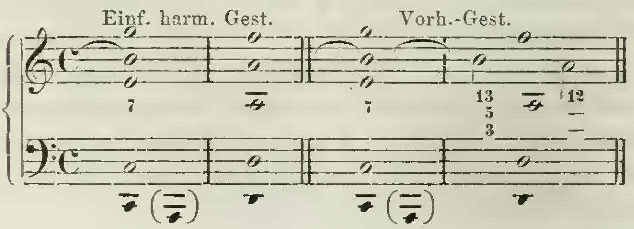
A. Bei dem Dreiklange der II. Stufe.

a) niedrig beziffert:



Es ist hier nicht nöthig die Terz zu beziffern.

b) hoch beziffert:



B. Bei dem Sextaccorde der II. Stufe.

a) niedrig beziffert:

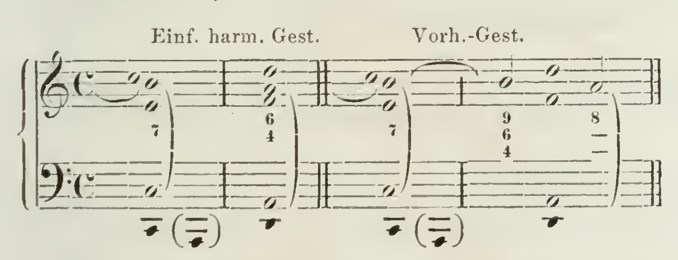


b) hoch beziffert:



C. Bei dem Quartsextaccorde der II. Stufe.

Diese Verbindung ist schon einfach harmonisch nicht möglich, denn fingen wir mit dem Septaccord der I. Stufe an, so kämen offenbare Octaven vor, z. B.:



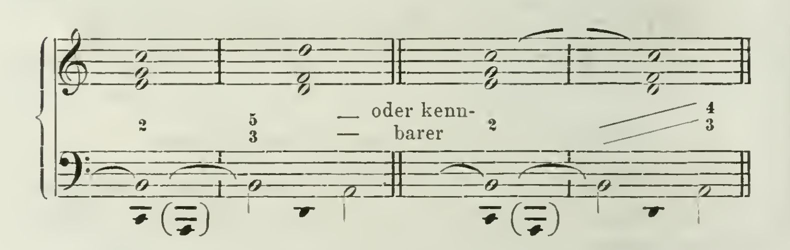
wie die Bögen)) zeigen; da nach § 81 B „dorthin, wo die Sept eines Fundamentes gehen muss, die Octav dieses Fundamentes nicht gehen darf“; und überdies weder der Bass noch seine Quart vorbereitet wäre (siehe § 34).

Hätten wir aber mit dem Quintsextaccord oder Terzquartaccord angefangen, z. B.:



so hätten wir wohl die offenbaren Octaven vermieden, wir hätten aber in beiden Beispielen einen Terzquartaccord gebracht, bei dem die vorschriftsmässige Vorbereitung, nämlich entweder des Basses oder seiner Quart, nicht beobachtet gewesen wäre (§ 50).

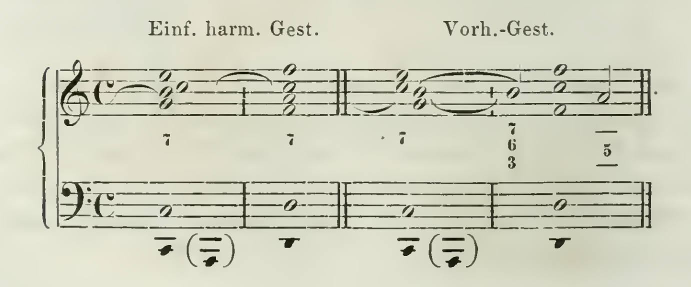
Fängt man aber mit dem Secundaccord an, so kommt der Vorhalt in dem Basse zu liegen, und dann ist der Quartsextaccord möglich, z. B.:



Die Bezifferung erklärt § 78 B.

D. Bei dem Septaccorde der II. Stufe.

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:



E. Bei dem Quintsextaccorde der II. Stufe.

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:



Das NB. bedeutet, dass das zur Sept gewordene g, weil als Dissonanz nicht gehört, auch aufwärts schreiten könne (§ 49).

F. Bei dem Terzquartaccorde der II. Stufe.

Auch hier kann man gerade wie beim Quartsextaccorde, aus den in dem Absatze C dieses § entwickelten Gründen, weder mit dem Sept-, noch Quintsext-, noch Terzquartaccorde, sondern blos mit dem Secundaccorde der I. Stufe beginnen, wodurch aber der Vorhalt in den Bass zu liegen kommt, und zwar:



Die einfache harmonische Gestaltung ist desswegen schlecht, weil entweder der Bass oder seine Quart hätte vorbereitet sein sollen, was hier nicht der Fall ist; während bei der Vorhaltgestaltung durch den Vorhalt h der Bass erst später eintreten kann, mithin mit seiner Quart nicht gleichzeitig erklingt.

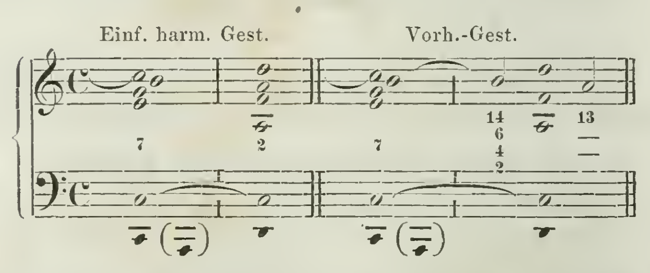
Die Bezifferung erklärt § 78, B.

G. Bei dem Secundaccorde der II. Stufe.

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:



Bei allen, in diesem § unter A bis G gezeigten Vorhaltgestaltungen ist wirklich der Tredecimenaccord angebracht,

denn das auf dem Fundamente D vorgehaltene h ist zu diesem Fundamente weder reine Octave, noch kleine oder grosse Terz, noch reine Quint, also keine Consonanz, sondern Dissonanz, mithin keine Sext, sondern Tredecime; und, weil es sich auf seinem Fundamente auflösen kann, keine Accord-, sondern Vorhalts-Dissonanz.

Die Richtigkeit der Fundamentalfortschreitung beweist § 45, jene der Stimmenfortschreitung die §§ 23, 24 und 25; die Bezifferung endlich wurde nach § 71, Regel 6, vorgenommen.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Septharmonieen

der II. Stufe mit Accorden der III.,
" III. " " " " IV.,
" IV. " " " " V.,
" V. " " " " VI.,
" VI. " " " " VII. und
" VII. " " " " I. Stufe

nach den Beispielen dieses § zu verbinden, und hierbei den Tredecimenaccord in hoher und niedriger Bezifferung anzubringen.

Die Correctur seiner Beispiele mag er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 87.

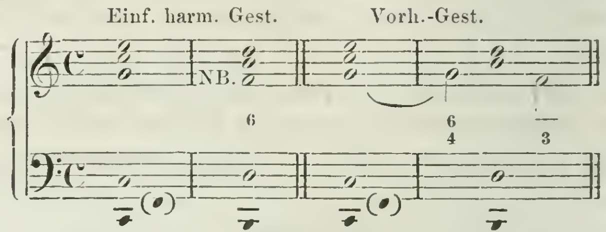
Anwendung des Tredecimen-Accordes, wenn das Fundament stufenweise abwärts fortschreitet, z. B. von der I. zur VII. Stufe.

Hier wird, wie schon im § 83 erwähnt, die Quint des ersten Accords auf dem unterlegten Fundamente zuerst zur Non, dann als Vorhalt des nächsten Accords zur Tredecime, d. i. zur schlechteren Dissonanz.

Da laut der §§ 52, 54, 55, 56, 57 und 58 die Verbindung des Dreiklangs der I. Stufe mit dem Dreiklange, dem Quartsext-, Sept-, Quintsext-, Terzquart- und Secundaccord der VII. Stufe selbst in einfacher harmonischer Gestaltung unmöglich ist, so kann natürlich auch der Tredecimenvorhalt mit diesen Accorden nicht in Verbindung gebracht werden.

Es bleibt sonach nur der Vorhalt der Tredecime bei der Verbindung des Dreiklangs der I. Stufe mit dem Sextaccorde der VII. Stufe zu zeigen (§ 53) und zwar

niedrig beziffert:



Hier ist wirklich der Tredecimen-Vorhalt vorhanden,

denn das im Tenor auf dem Fundamente H vorgehaltene g ist zu diesem Fundamente weder reine Octav, noch kleine oder grosse Terz, noch reine Quint, mithin keine Consonanz, sondern Dissonanz, als solche aber keine Sext, sondern Tredecime, und weil es sich endlich auf seinem Fundamente auflösen kann, keine Accord-, sondern Vorhaltdissonanz.

Die niedrige Bezifferung wurde angewendet, weil der Auflösungston nicht mit dem Vorhalte gleichzeitig erklingt.

Die hohe Bezifferung ist aber überhaupt nicht möglich, weil der Auflösungston die verminderte Quint des Fundamentes H ist, und als solche, nämlich als Dissonanz nicht verdoppelt werden darf.

Die Richtigkeit der Fundamental- und Stimmenfortschreitung wurde schon im § 53 gezeigt.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun Accorde

der II. Stufe mit dem Sextaccorde der I.,
„ III. „ „ „ „ „ II.,
„ IV. „ „ „ „ „ III.,
„ V. „ „ „ „ „ IV.,
„ VI. „ „ „ „ „ V.,
„ VII. „ „ „ „ „ VI. Stufe

nach Anweisung des § 45 und nach obigem Beispiele zu verbinden, und den Vorhalt der Tredecime anzubringen.

Die Correctur seiner Aufgaben mag er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 88.

Von dem Vorhalte der hinaufgehenden Sept.

Derselbe findet nur dann statt, wenn das Fundament von der V. zur I., d. i. von der Dominant- zur Tonicastufe fortschreitet.

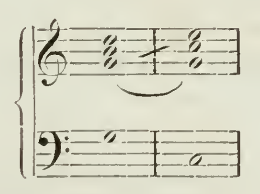
Wie wir schon bei Erklärung der Fundamentalfortschreitungen § 4 gesehen haben, ist der Dominantschritt zur Tonica weitaus der befriedigendste, denn nach ihm wurden die andern Schritte des Fundamentes im Zirkel gebildet, und mit ihm kann nur ein Tonstück in der Regel geschlossen werden.

Bei näherer Untersuchung desselben hat die Lehre gefunden, dass die Terz der fünften Stufe, wenn ihr die erste folgt, die bestimmte Neigung hat, in die Octave der ersten Stufe d. i. in die Tonica stufenweise aufwärts zu schreiten, mit andern Worten: förmlich in die Tonica-Stufe hineinzuleiten, und ihn daher dieser Eigenschaft wegen

„den Leitton“

genannt.

Daraus entwickelte sich der, von neueren Theoretikern zwar angefochtene, aber noch immer nicht zu Falle gebrachte Lehrsatz: dass der Leitton (d. i. die Terz der fünften Stufe, wenn Letzterer die erste folgt) in die Tonica d. i. in die Octave der ersten Stufe gehen müsse, z. B.

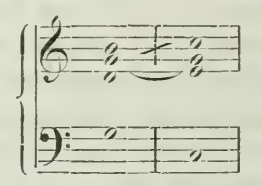


Beim Leitton sind daher, obigem Lehrsatze getreu, die in § 23 sub b, c und d gestatteten Schritte in die Terz, und Quint, oder dessen Liegenbleiben als Sept des neuen Fundamentes unstatthaft.

Daher unerlaubt folgende Behandlung des Leittons:



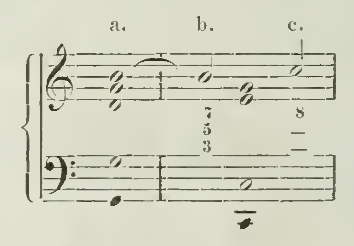
Ist nun aber dem Leitton nur erlaubt stufenweise aufwärts in die Tonica zu gehen,



so ist dies auch seine natürliche Fortschreitung.

Da man aber unter Vorhalt eine Verzögerung der natürlichen stufenweisen Stimmenfortschreitung versteht (§ 70), so ist es klar, dass der Leitton als Vorhalt auf der I. Stufe gebraucht werden kann.

Lassen wir nun aus obigem Beispiele das h der V. Stufe nicht sogleich nach c gehen, sondern ziehen wir dasselbe noch in das neue Fundament C herüber, etwa so:



d. h. verzögern wir die natürliche stufenweise Fortschreitung des h, so haben wir auf dem Fundamente C einen Ton des Fundamentes G aufgehalten, d. h. wir haben einen Vorhalt bekommen.

Bei a) sehen wir die Vorbereitung, bei b) den Eintritt, und bei c) die Auflösung desselben.

Da unser Vorhalt h zum Fundamente C weder eine reine Octave, noch kleine oder grosse Terz, noch reine Quint bildet, so

ist er keine Consonanz, sondern Dissonanz; und weil er sich auf dem eigenen Fundamente auflösen kann, wie obiges Beispiel zeigt, so ist er keine Accord-, sondern Vorhalt-Dissonanz.

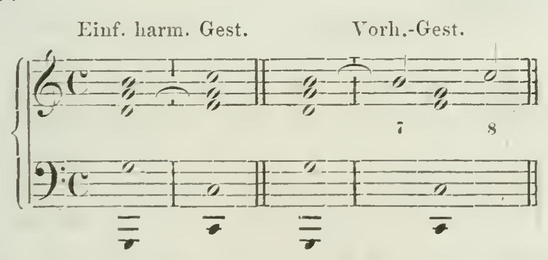
Fragen wir aber um den Namen dieses Vorhalts, so gibt uns das Fundament des Accords, bei welchem er steht, hierüber Aufschluss.

Das Fundament unseres Vorhalts ist aber C, h bildet zu c eine Sept, mithin haben wir es mit dem Vorhalte der Sept zu thun, und gelten auch für ihn die im § 71 für die Vorhalte im Allgemeinen aufgestellten Regeln.

Da der Vorhalt der hinaufgehenden Sept, wie Anfangs dieses § gesagt wurde, blos bei dem Schritte des Fundamentes von der V. zur I. Stufe erlaubt ist, so haben wir nur die Gestaltungs- und Bezifferungsweise desselben bei dem Dreiklange, Sext- und Quartsextaccorde der I. Stufe zu zeigen.

A. Bei dem Dreiklange der I. Stufe,

und zwar:



Dass unser h im letzten Beispiele Vorhalt der hinaufgehenden Sept ist, haben wir in diesem § genugsam bewiesen.

Dass wir das e und g d. i. die Terz und Quint nicht bezifferten, erhellt daraus, dass der erste Accord ein Septaccord, der letzte hingegen ein Dreiklang ist, und bei beiden weder Terz noch Quint beziffert wird, es wäre denn, dass die Eine oder die Andere eine in der Vorzeichnung nicht begründete Erhöhung oder Erniedrigung zu erleiden hätte.

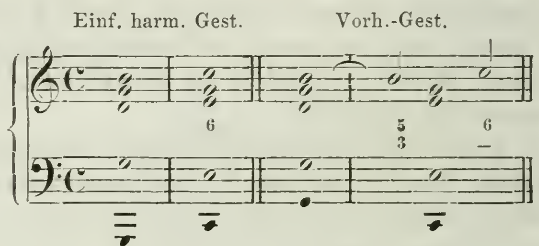
Endlich ist der Fundamentenschritt richtig laut § 4 und jener der Intervalle laut §§ 24 und 25.

Dass hierbei keine höhere Bezifferung angewendet werden könne, oder dass vielmehr obige schon die hohe sei, erhellt

daraus, dass laut § 71, Regel 6, der Auflösungston ober seinem Vorhalte nicht mitklingen kann, anderseits aber bei dem Vorhalt der hinaufgehenden Sept, wenn er schon mitklingt, nur eine Sept tiefer klingen kann, wie aus obigem Beispiele genugsam erhellt.

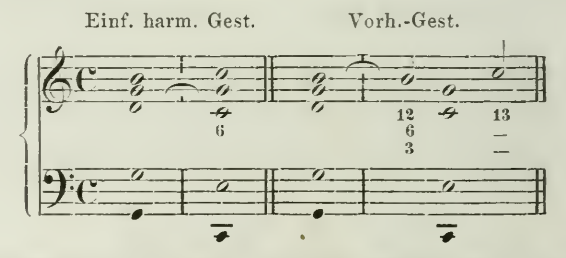
B. Bei dem Sextaccorde der I. Stufe.

a) niedrig beziffert:



Die Terz zu beziffern, war als selbstverständlich dazugehörig, nicht nothwendig.

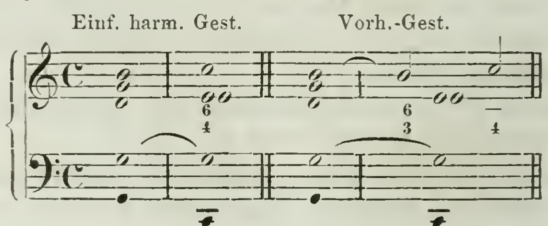
b) hoch beziffert:



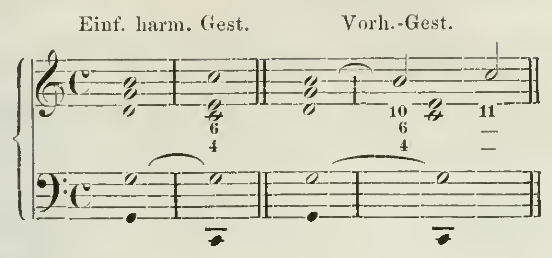
Hier darf das h nicht mit 5 beziffert werden, weil sein Auflösungston c mit ihm gleichzeitig erklingt.

C. Beim Quartsextaccorde der I. Stufe.

a) niedrig beziffert:



b) hoch beziffert:



D. Beim Dreiklange der I. Stufe, wenn der Leitton und mithin auch der Vorhalt im Basse liegt.



Dass unser h bei den Vorhaltgestalten der unter B, C und D gezeigten Beispiele der Vorhalt der hinaufgehenden Sept sei, erhellt aus den Anfangs dieses § entwickelten Gründen.

Die Richtigkeit des Fundamentalschrittes zeigt § 4, sowie jene der Stimmenfortschreitung die §§ 24 und 25 zeigen.

Die Richtigkeit der Bezifferung zeigt einestheils das Verhältniss der oberen Stimmen zum Basse, theils der Umstand, ob der Auflösungston zum Vorhalte mitklingt oder nicht.

Die im Allgemeinen abweichende, doch deutliche und schon öfters angewendete Bezifferungsweise des letzten Taktes bei D erklärt § 78 B.

§ 89.

Von der verzögerten Auflösung der Vorhalte.

A. Der Non.

Bisher wurde die Non immer auf demselben d. h. auf ihrem Fundamente, zu dem sie eben die Non macht, in die Octav aufgelöst.

Nun soll gezeigt werden, wie die Non nicht auf ihrem, sondern auf einem anderen Fundamente aufgelöst wird.

Dazu gehören drei Fundamente:

a) das erste, wo die Non ihre Vorbereitung findet,

b) das zweite, wo sie als Non eintritt, und

c) das dritte, wo sie natürlich nicht mehr in die Octave, sondern in ein anderes Intervall aufgelöst werden muss, z. B.



Nach dem bei dem Vorhalte überhaupt und jenem der Non insbesondere in den §§ 70, 71, 72 und 73 Gesagten erklären sich diese Beispiele von selbst.

Nur die mit der Non zugleich erklingende Quint, musste statt in die Octav der I. Stufe in die Terz derselben gehen, weil bei sonstigem gleichzeitigen Herabschritt mit der Non offenbare Octaven entstanden wären.

Nun kann aber die Non auf dem Fundamente C nochmals als Tredecime vorgehalten werden, und so entsteht die doppelte und letzte Verzögerung der Auflösung der Non, z. B.



B. Der Undecime.

Nun wollen wir die verzögerte Auflösung der Undecime zeigen.

Dazu gehören wieder drei Fundamente:

a) das erste Fundament, wo die Undecime vorbereitet wird,

b) das zweite Fundament, wo die Undecime eintritt,

c) das dritte, wo sie natürlich nicht mehr in die Terz aufgelöst werden kann, sondern wo sie in ein anderes Intervall gehen muss.

Nehmen wir zum Beispiel

als erstes Fundament F,
als zweites „ C und
als drittes „ A.



Nach dem in den §§ 70, 71, 76 und 77 Gesagten erklären sich obige Beispiele von selbst.

Nun kann aber obige Undecime auf dem Fundamente A noch als Tredecim vorgehalten werden, und so entsteht die doppelte und letzte Verzögerung der Auflösung der Undecim, z. B.



§ 90.

Gleichzeitige Anwendung mehrerer Vorhalte.

Wir nannten im § 70 den Vorhalt eine Verzögerung der natürlichen Stimmenfortschreitung.

Da nun bei der Verbindung von zwei Accorden miteinander nicht selten zwei oder mehrere Stimmen gleichzeitig stufenweise fortschreiten, so können auch mehrere Vorhalte zu gleicher Zeit angewendet werden.

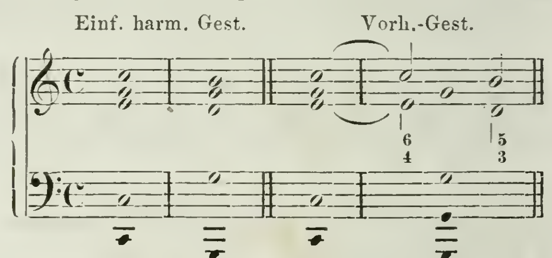
§ 91.

Gleichzeitige Anwendung des Undecimen- und Tredecimen-Vorhalts.

Das Fundament schritte z. B. von der I. zur V. Stufe fort (siehe § 77 und § 83).

A. bei dem Dreiklange der V. Stufe.

a. mit niedriger Bezifferung der Undecim und Tredecim:



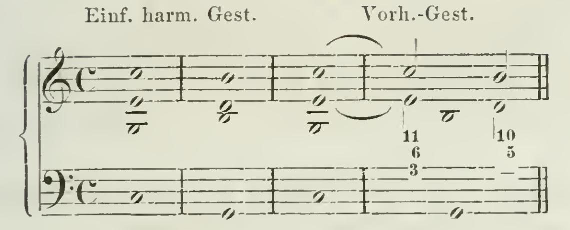
Siehe § 78 A a bezüglich der Undecim
und § 84 A a „ „ Tredecim.

b. mit niedriger Bezifferung der Undecim und hoher Bezifferung der Tredecim:



Siehe § 78 A a bezüglich der Undecim
und § 84 A b „ „ Tredecim.

c. mit niedriger Bezifferung der Tredecim
und „ hoher „ „ Undecim:



Siehe § 78 A b bezüglich der Undecim
und § 84 A a „ „ Tredecim.

d. die Undecim und Tredecim hoch beziffert:



Siehe § 78 A b bezüglich der Undecim
und § 84 A b „ „ Tredecim.

B. bei dem Sextaccorde der V. Stufe.

a. mit hoher Bezifferung der Undecim
und niedriger „ „ Tredecim:



b. die Undecim und Tredecim hoch beziffert:



ad a.

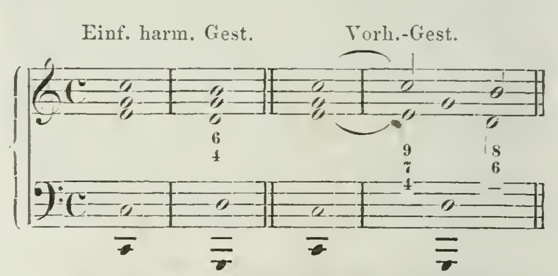
Siehe § 78 B letztes Beispiel bezüglich der Undecim und § 84 B a bezüglich der Tredecim.

ad b.

Siehe § 78 B letztes Beispiel bezüglich der Undecim und § 84 B b bezüglich der Tredecim.

C. bei dem Quartsextaccorde der V. Stufe.

a) mit niedriger Bezifferung der Undecim
und hoher „ „ Tredecim:



Siehe § 78 C a bezüglich der Undecim und § 84 C bezüglich der Tredecim.

b) Undecim und Tredecim hoch beziffert:



Siehe § 78 C b bezüglich der Undecim
und § 84 C bezüglich der Tredecim.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun den Dreiklang der I. Stufe mit Accorden der Septimenharmonie der V. Stufe nach § 69 zu verbinden, und dabei den gleichzeitigen Vorhalt der Undecime und Tredecim nach den §§ 78 und 84 hoch und niedrig zu beziffern.

Dasselbe versuche er bei Verbindung der Accorde der

IV. Stufe mit Accorden der I.,
V. „ „ „ „ II.,
II. „ „ „ „ VI.,
VI. „ „ „ „ III. und
der III. „ „ „ „ VII. Stufe.

Die gleichzeitige Anwendung des Undecimen- und Tredecimen-Vorhaltes ist auch noch möglich bei Verbindung

der I. Stufe mit dem Sextaccorde der VII.,
„ II. „ „ „ „ „ I.,
„ III. „ „ „ „ „ II.,
„ IV. „ „ „ „ „ III.,
„ V. „ „ „ „ „ IV.,
„ VI. „ „ „ „ „ V.,
„ VII. „ „ „ „ „ VI. Stufe,

siehe § 80 und § 87;

endlich bei Verbindung von Septharmonieen

der I. Stufe mit Accorden der II.,
„ II. „ „ „ „ III.,
„ III. „ „ „ „ IV.,
„ IV. „ „ „ „ V.,
„ V. „ „ „ „ VI.,
„ VI. „ „ „ „ VII.,
„ VII. „ „ „ „ I. Stufe,

siehe die §§ 79 und 86 B.

Die Aufgaben mag er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche corrigiren.

§ 92.

Gleichzeitige Anwendung des Nonen- und Undecimen-Vorhaltes.

Wenn das Fundament um eine Stufe auf- oder abwärts fortschreitet —, oder mit einer Septimenharmonie begonnen wird, und das Fundament im Zirkel fortschreitet —, ist die gleichzeitige Anwendung des Nonen- und Undecimen-Vorhaltes ebenfalls möglich, z. B.: den Dreiklang der I. Stufe verbunden

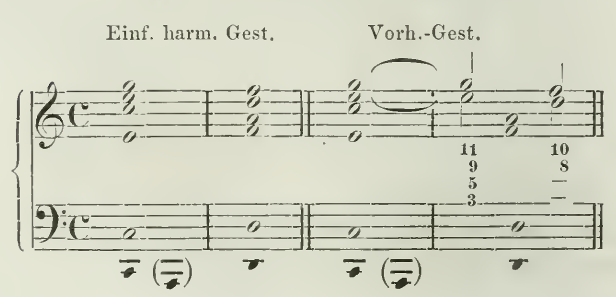
A. mit dem Dreiklange der II. Stufe.

a) die Non hoch, die Undecim niedrig beziffert:



Siehe § 74 A bezüglich der Non
und § 79 Aa „ „ Undecim.

b) Non und Undecim hoch beziffert:



Siehe § 74 A bezüglich der Non
und § 79 A b „ „ Undecim.

B. Mit dem Sextaccorde der II. Stufe.

a) die Non niedrig, die Undecim hoch beziffert.



b) beide hoch beziffert.



Siehe § 74 b bezüglich der Non
und § 79 b „ „ Undecim.

C. Mit dem Quartsextaccorde der II. Stufe.

Unmöglich, weil laut § 47 schon die einfache harmonische Gestaltung nicht erlaubt ist.

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun den Dreiklang der I. Stufe mit Accorden der Septharmonie der II. Stufe zu verbinden und den Nonen- und Undecimen-Vorhalt nach den §§ 74 und 79 anzubringen.

Dasselbe versuche er bei Verbindung

der	II.	Stufe	mit	Accorden	der	III.,
„	III.	„	„	„	„	IV.,
„	IV.	„	„	„	„	V.,
„	V.	„	„	„	„	VI.,
„	VI.	„	„	„	„	VII. und
„	VII.	„	„	„	„	I. Stufe,

ferner bei Verbindung einer Septharmonie

der	I.	Stufe	mit	Accorden	der	IV.,
„	IV.	„	„	„	„	VII.,
„	VII.	„	„	„	„	III.,
„	III.	„	„	„	„	VI.,
„	VI.	„	„	„	„	II.,
„	II.	„	„	„	„	V.,
„	V.	„	„	„	„	I. Stufe,

endlich bei Verbindung

der	I.	Stufe	mit	dem	Sextaccorde	der	VII.,
„	II.	„	„	„	„	„	I.,
„	III.	„	„	„	„	„	II.,
„	IV.	„	„	„	„	„	III.,
„	V.	„	„	„	„	„	IV.,
„	VI.	„	„	„	„	„	V. und
„	VII.	„	„	„	„	„	VI. Stufe.

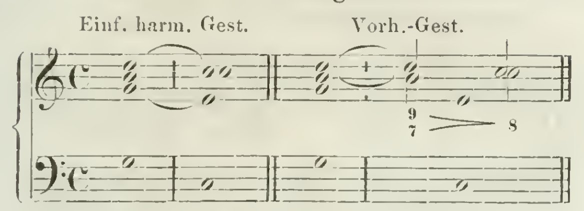
Die Correctur seiner Aufgaben mag er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 93.

Gleichzeitige Anwendung des Vorhalts der hinaufgehenden Sept mit jenem der Non.

Diese ist nur möglich, wenn der V. Stufe die I. folgt (siehe § 88).

A. Bei dem Dreiklange der I. Stufe.



Siehe § 88 A bezüglich der Sept
und § 73 A „ „ Non.

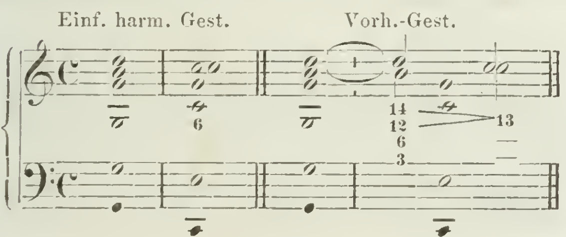
Das obige > ist zur Vereinfachung statt $\begin{smallmatrix}9 & 8\\ 7 & 8\end{smallmatrix}$

B. Bei dem Sextaccorde der I. Stufe.

a) Sept und Non niedrig beziffert:



b) Sept und Non hoch beziffert:



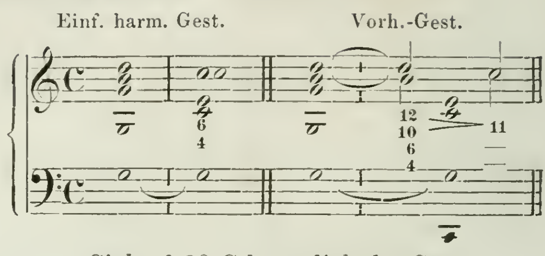
Siehe § 88 B bezüglich der Sept
und § 73 B „ „ Non.

C. Bei dem Quartsextaccorde der I. Stufe.

a) Sept und Non niedrig beziffert:



b) Sept und Non hoch beziffert:



Siehe § 88 C bezüglich der Sept
und § 73 C „ „ Non.

§ 94.

Gleichzeitige Anwendung des Sept- und Undecimen-Vorhaltes.

Dieselbe ist der hinaufgehenden Sept wegen nur möglich, wenn der V. die I. Stufe folgt, und mit einer Septimenharmonie begonnen wird (siehe § 88).

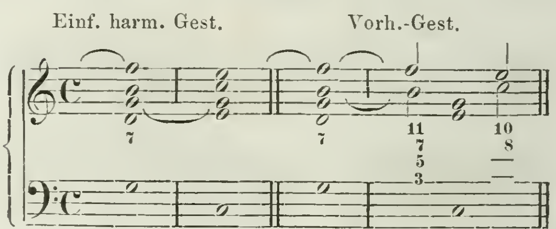
A. Beim Dreiklange der I. Stufe.

a) die hinaufgehende Sept hoch, die Undecim niedrig beziffert:



Siehe § 88 A bezüglich der hinaufgehenden Sept
und § 81 A resp. die Aufgaben bezüglich der Undecim.

b) beide hoch beziffert:



Siehe § 81 A resp. die Aufgaben bezüglich der Undecim und § 88 A bezüglich der hinaufgehenden Sept.

B. Beim Sextaccorde der I. Stufe.

a) die hinaufgehende Sept niedrig, die Undecim hoch beziffert:



b) beide hoch beziffert:



Siehe § 81 B resp. die Aufgaben bezüglich der Undecim und § 88 B bezüglich der hinaufgehenden Sept.

In diesen beiden Beispielen konnte mit dem Septaccorde deswegen nicht angefangen werden, weil „dorthin, wo die Sept eines Fundamentes gehen muss, die Octave dieses Fundamentes nicht gehen darf.“ Siehe Lehrsatz § 81 B.

C. Bei dem Quartsextaccorde der I. Stufe.

a) die hinaufgehende Sept niedrig, die Undecim hoch beziffert:



b) die hinaufgehende Sept hoch, die Undecim niedrig beziffert:



c) beide hoch beziffert:



Siehe § 81 C, resp. Aufgaben hierzu bezüglich der Undecim und § 88 C bezüglich der hinaufgehenden Sept.

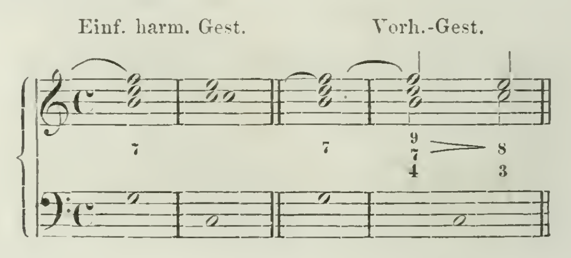
§ 95.

Gleichzeitige Anwendung des Vorhaltes der hinaufgehenden Sept mit jenem der Non und Undecim.

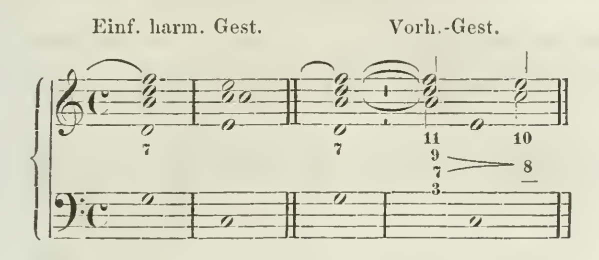
Auch diese dreifache Vorhaltgestaltung kommt nur dann vor, wenn mit einer Septimenharmonie der V. Stufe begonnen wird, und das Fundament von der V. zur I. Stufe fortschreitet.

A. Bei dem Dreiklange der I. Stufe.

a) Non und hinaufgehende Sept hoch, die Undecime niedrig beziffert:



b) Alle drei hoch beziffert:



B. Bei dem Sextaccorde der I. Stufe.

a) Non und Sept niedrig, Undecim hoch beziffert:



b) Alle drei hoch beziffert:



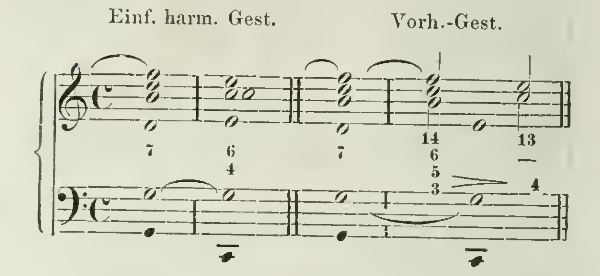
Bei diesen beiden Beispielen a und b musste mit dem Terzquartaccorde der V. Stufe begonnen werden wegen des Lehrsatzes: „dorthin, wo die Sept etc." (siehe § 81 B).

Bei allen diesen Beispielen erklärt

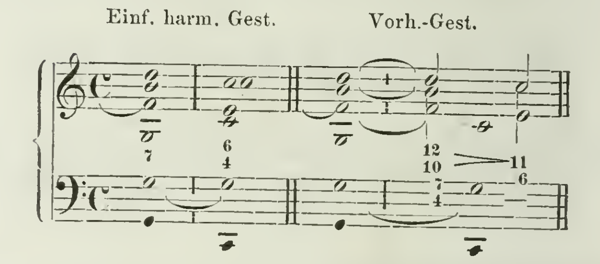
§ 88 A, B, den Vorhalt der Sept,
§ 73 A, B, „ „ „ Non und
§ 81 A, B, „ „ „ Undecim.

C. Bei dem Quartsextaccorde der I. Stufe.

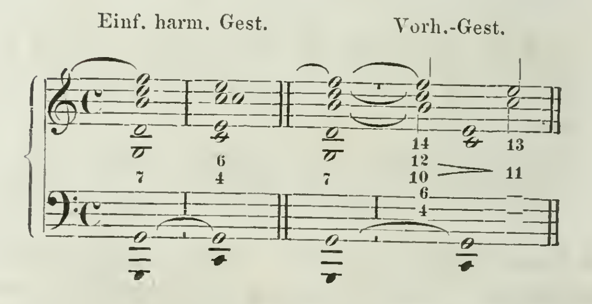
a) Non und Sept niedrig, die Undecim hoch beziffert:



b) Non und Sept hoch, Undecim niedrig beziffert:



c) Alle drei Vorhalte hoch beziffert:



Bei allen diesen Beispielen erklärt

§ 88 C den Vorhalt der Sept,
§ 73 C „ „ „ Non und
§ 81 C „ „ „ Undecim.

§ 96.

Gleichzeitige Anwendung des Vorhaltes der Non mit jenem der Undecim und Tredecim.

Dieselbe findet nur dann statt, wenn das Fundament stufenweise

aufwärts oder
abwärts

fortschreitet.

Im ersteren Falle muss jedoch der erste Accord einer Septimenharmonie angehören.

Wir beginnen z. B. mit dem Septaccorde der I. Stufe und verbinden denselben

A. Mit dem Dreiklange der II. Stufe.

a) die Non hoch, Undecim und Tredecim niedrig beziffert:



b) Non und Undecim hoch, die Tredecim niedrig beziffert.



c) Alle drei Vorhalte hoch beziffert:



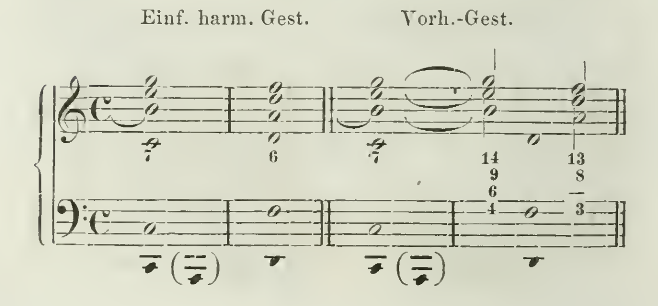
§ 74 A	erklärt den	Non,
§ 79 A	Vorhalt	Undecim,
§ 86 A	der	Tredecim.

B. Bei dem Sextaccorde der II. Stufe.

a) Non und Tredecim niedrig, die Undecim hoch beziffert:



b) Non und Undecim hoch, die Tredecim niedrig beziffert:



e) Alle 3 Vorhalte hoch beziffert:



§ 74 B } erklärt den { Non,
§ 79 B } Vorhalt der { Undecim,
§ 86 B } { Tredecim.

Das NB. bedeutet, dass die Quint g der ersten Stufe, obwohl auf dem unterlegten Fundamente Sept geworden, nach Regel § 49 ausnahmsweise auch aufwärts gehen durfte.

Bei dem Quartsextaccorde ist die Vorhaltgestaltung aus dem Grunde unmöglich, weil laut § 47 schon die einfache harmonische Gestaltung nicht gestattet war, und weil, wo die Sept h hingehen muss, die Octave c nicht hingehen darf (siehe § 81 B).

Aufgaben.

Der Schüler versuche nun den Septaccord der I. Stufe mit Accorden der Septharmonie der II. Stufe zu verbinden, und nach den voranstehenden Beispielen und den §§ 74, 79 und 86 den Nonen-, Undecimen- und Tredecimenvorhalt anzubringen.

Dasselbe versuche er, beginnend mit einem Accord der Septharmonie, bei Verbindung

der II. Stufe mit Accorden der III.,
„ III. „ „ „ „ IV.,
„ IV. „ „ „ „ V.,
„ V. „ „ „ „ VI.,
„ VI. „ „ „ „ VII. und
„ VII. „ „ „ „ I. Stufe,

endlich bei Verbindung

der I. Stufe mit dem Sextaccorde der VII.,
„ II. „ „ „ „ „ I.,
„ III. „ „ „ „ „ II.,
„ IV. „ „ „ „ „ III.,
„ V. „ „ „ „ „ IV.,
„ VI. „ „ „ „ „ V. und
„ VII. „ „ „ „ „ VI. Stufe.

Die Correctur seiner Aufgaben mag er nach dem am Schlusse des § 69 erwähnten Uebungsbuche vornehmen.

§ 97.

Gleichzeitige Anwendung aller vier Vorhalte und zwar des Vorhaltes der hinaufgehenden Sept mit jenem der Non, Undecim und Tredecim.

Es ist klar, dass wir dieselbe nur dann ermöglichen, wenn wir von der V. zur I. Stufe mit dem Fundamente fortschreiten.

Da jedoch hierbei auch die doppelt verzögerte Auflösung der Non (siehe § 89) in Anwendung gebracht werden muss, so bedürfen wir dreier Fundamente, um die Non auch vorbereiten zu können.

Wir wollen das Beispiel zuerst mit niedriger, dann hoher Bezifferung bringen.

a) Sept und Non hoch, Undecim und Tredecim niedrig beziffert:



Bei 1 ist die Vorbereitung der Non a des Fundamentes G.

Bei 2 tritt der Vorhalt der Non a ein ohne sich aufzulösen. Gleichzeitig wird bei 2 die Non d, Undez f, Tredez a und hinaufgehende Sept h des Fundamentes C vorbereitet.

Bei 3 treten endlich alle 4 Vorhalte ein, und lösen sich vorschriftsmässig auf.

Bei 3 endlich ist auch die doppelt verzögerte Auflösung der Non a, welche Tredez geworden ist, zu sehen.

b) Alle 4 Vorhalte hoch beziffert:



Beweis für die richtige Anwendung der Vorhalte:

§ 73 bezüglich der Non d,

§ 88 bezüglich der Tredez a,

welche aus der doppelt verzögerten Auflösung der Non des vorangehenden Fundamentes G entstanden ist.

§ 78 bezüglich der Undecim f, endlich

§ 88 bezüglich der hinaufgehenden Sept.

Aus dem letzten Beispiele ist unter 3 noch die merkwürdige Erscheinung zu bemerken, dass während der Vorhaltgestaltung durch das Mitklingen der Auflösungstöne, sämmtliche Töne der C-dur Scala gleichzeitig erklingen.

§ 98.

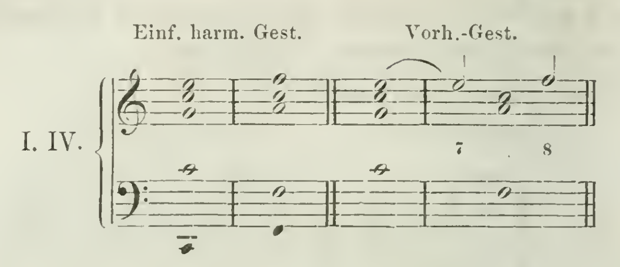
Wir haben in den vorhergehenden §§ alle Vorhalte kennen gelernt, welche im strengen Satze vorkommen.

Nun kommen im freien Satze noch zwei Vorhalte vor, welche wir der Vollständigkeit wegen, hier erwähnen wollen.

Der eine ist ebenfalls ein Vorhalt der hinaufgehenden Sept, welche unserem bekannten gleichnamigen Vorhalt nachgebildet ist.

Er kommt in der Dur-Scala nur bei dem Fundamentalschritte von der I. zur IV. Stufe vor, wo die Terz der ersteren ebenso

einen grossen halben Ton aufwärts zu gehen bestimmt ist, wie bei dem Fundamentalschritt von der V. zur I. Stufe, z. B:



Der andere kommt sowohl bei dem Fundamentalschritte von der V. zur I., als auch von der I. zur IV. vor, jedoch gewöhnlich nur dann, wenn gleichzeitig die hinaufgehende Sept vorgehalten wird.

Es ist dies in beiden Fällen die hinaufgehende Non, welche dadurch entsteht, dass die Quint der V. und I. Stufe, statt in die Octave laut § 24 b, in die Terz des neuen Fundamentes geht, und dann als Vorhalt verwendet wird, z. B.:



E. F. Richter lässt in seinem Lehrbuche der Harmonie den hinaufgehenden Nonen-Vorhalt aus dem eigentlichen, d. i. abwärts sich auflösenden Nonen-Vorhalte durch Zusammenziehen (Verkürzung) desselben mit einer Folge nach oben entstehen, z. B.:



Es hat diese Erklärung Einiges für sich; immerhin ist sie aber doch nur Vermuthung.

Logisch richtiger dürfte wohl folgende sein:

Wenn der Vorhalt blos eine Verzögerung der natürlichen stufenweisen Fortschreitung einer Stimme ist, und die Quint laut § 24 b auch in die Terz des neuen Fundamentes aufwärts gehen kann, so ist es nur eine logische Folgerung, diesen stufenweisen Hinaufschritt auch zu verzögern, d. h. ihn als Vorhalt zu benützen.

§ 99.

Bisher durften wir jede Art von Vorhalten nur dann eintreten lassen, wenn sie durch den vorhergehenden Accord in derselben Stimme vorbereitet waren.

Der strenge Satz kannte lange Zeit hindurch keine anderen Vorhalte, bis ein kühner Neuerer, die Vorhalte melodisch auffassend, die Vorbereitung fallen liess, und selbst die strenge Lehre sich die Freiheit aneignete:

„Jeden Vorhalt unvorbereitet eintreten zu lassen, mag derselbe auch noch so dissonirend zu den übrigen Accord-Intervallen auftreten.“

Und in der That wirken die freien Vorhalte dem Flusse der Melodie nicht wenig förderlich, z. B.:



Hier ist auf dem Fundamente D der freie Vorhalt der Non und der Undecime, während auf dem Fundamente G der freie Vorhalt der Undecime und Tredecime angebracht ist.

Dass der erste Accord des 2. Taktes kein Quartsextaccord der ersten Stufe sein kann, dem er wohl gleich sieht, geht daraus hervor, dass beim Quartsextaccord entweder der Bass oder seine Quart vorbereitet sein müsste, was aber oben nicht der Fall ist; es kann daher nur der freie Undecimen- und Tredecimen-Vorhalt sein; was übrigens schon aus der besseren Fundamenten-Folge (II. V) hervorgeht.*)

Die bei den Vorhalten noch weiter üblichen Freiheiten, insbesondere was die Auflösung betrifft, werden wir am Schlusse der Harmonielehre im Anhange kennen lernen.

Da wir nun alle Hilfsmittel kennen gelernt haben, deren wir zur Verbindung der Accorde bedürfen, setzen wir Letztere fort.

§ 100.

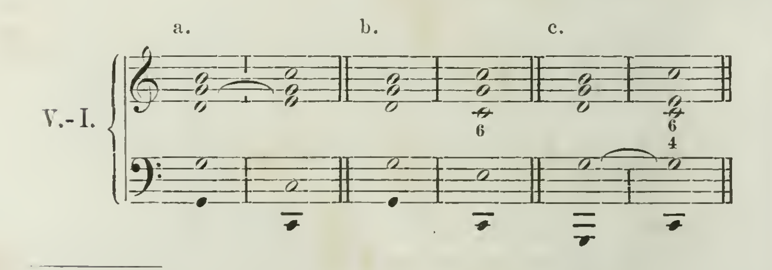
Verbindung der V. Stufe mit der I.

Bei allen Beispielen dieses § gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 4.

Die Fortschreitung der Stimmen hingegen auf die §§ 23, 24 und 25.

Der Schüler möge daher, wenn ihm an einem oder dem andern Beispiele etwas unklar ist, sogleich die citirten §§ nachlesen.

A. Dreiklang der V. Stufe mit dem Dreiklange (a), Sext- (b) und Quartsextaccorde (c) der I. Stufe.



*) S. Sechter nennt in seinem Lehrbuche: „Vom Strengen Satze“ (Breitkopf & Härtel 1854 Seite 151 § 40) die freien Vorhalte Vorschläge. In der That sind die langen Vorschläge nichts Anderes als freie Vorhalte.

B. Dreiklang der V. Stufe mit dem Septaccorde (a), Quintsextaccorde (b) und Terzquartaccorde (c) der I. Stufe.

V.-I.

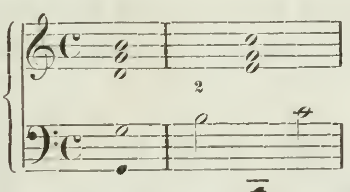


Da laut § 88 der Leitton d. i. die Terz der V. Stufe nicht als wirkliche Sept der I. Stufe liegen bleiben darf, so konnte in obigen Fällen, die Septimenharmonie der I. Stufe nur scheinbar durch den Vorhalt der hinaufgehenden Sept erzeugt werden.

Obige Vorhaltgestaltungen und zwar:

jene unter a) erklärt § 88 A,
jene unter b) erklärt § 88 B b; endlich
jene unter c) erklärt § 88 C b.

Dass nach dem Dreiklange der V. Stufe, welcher g zum Basse hat, der Secund-Accord der I. Stufe nicht folgen kann, folgt daraus: dass, wenn man auch im Basse den Vorhalt nach § 99 frei eintreten lassen wollte, ober diesem Vorhalte sein Auflösungston nicht mitklingen dürfte, daher folgendes Beispiel falsch wäre:



weil ober dem Basse h als Vorhalt sein Auflösungston c nicht klingen darf, was aber der Fall sein müsste, wenn der Secund-accord zum Vorscheine kommen sollte.

§ 101.

Verbindung der V. Stufe mit der III. Stufe.

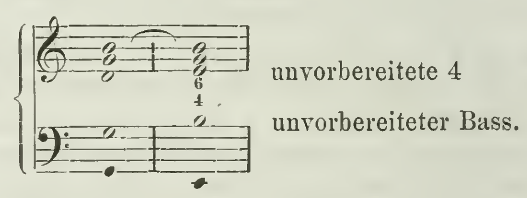
Bei allen Beispielen dieses § gründet sich

die Fortschreitung des Fundamentes auf § 6, und die Fortschreitung der Stimmen auf § 26 überhaupt, und § 26 B insbesondere.

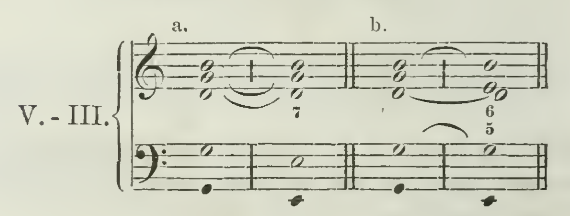
A. Dreiklang der V. Stufe mit dem Dreiklange (a) und dem Sextaccorde (b) der III. Stufe, z. B.:



Der Quartsextaccord der III. Stufe ist nach dem Dreiklange der V. Stufe unmöglich, weil bei Ersterem laut § 34 entweder der Bass oder dessen Quart vorbereitet sein muss, was durch kein Intervall des Dreiklangs der V. Stufe geschehen kann; wie aus folgendem Beispiele zu entnehmen ist:

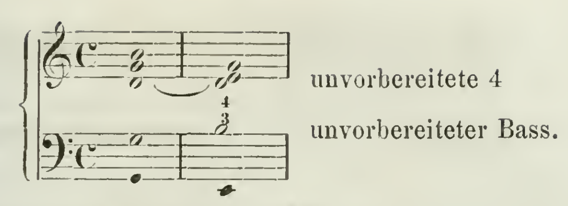


B. Dreiklang der V. Stufe mit dem Septaccorde (a) und Quintsextaccorde (b) der III. Stufe, z. B.:



Der Terzquartaccord und Secundaccord der III. Stufe ist nach dem Dreiklange der V. Stufe unmöglich, und zwar:

Ersterer, weil weder sein Bass noch seine Quart vorbereitet werden kann, wie z. B.:



und Letzterer, weil beim Secundaccord die Sept des Fundamentes im Basse liegen, also auch im Basse vorbereitet sein muss, was durch den Dreiklang der V. Stufe nicht geschehen kann, z. B.:



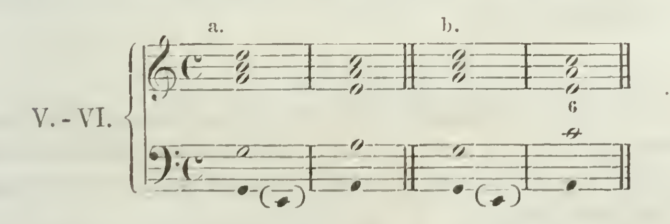
§ 102.

Verbindung der V. Stufe mit der VI.

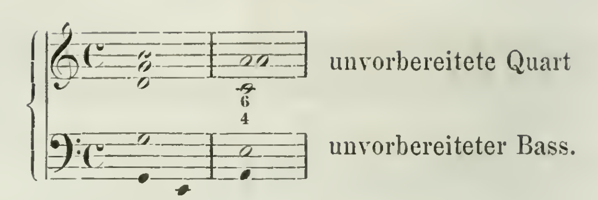
Um das Fundament von der V. zur VI. Stufe fortschreiten lassen zu können, ist laut § 45 die Unterlegung der III. Stufe nothwendig, auf welch' letztere daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, schreiten die Intervalle, resp. die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25 fort.

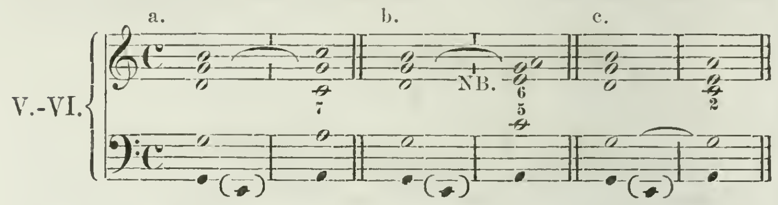
A. Der Dreiklang der V. Stufe mit dem Dreiklange (a) und dem Sextaccorde (b) der VI. Stufe.



Der Quartsextaccord der VI. Stufe ist nach dem Dreiklange der V. Stufe unmöglich, weil weder der Bass noch seine Quart vorbereitet werden kann, wie aus folgendem Beispiele ersichtlich:



B. Nach dem Dreiklange der V. Stufe den Septaccord (a), Quintsextaccord (b) und Secund-Accord (c) der VI. Stufe.



ad a. Hier fällt auf:

1. dass wir keine Quint beim Septaccord haben. Aus der Einleitung pag. 22 und 34 wird sich jedoch der Schüler erinnern, dass sowohl beim Dreiklange, als beim Septaccorde die Quint des Fundamentes fehlen darf.
2. dass, obwohl nach § 24a die Quint des alten Fundamentes am liebsten in die Octave des neuen Fundamentes geht, — wir unsere Quint h des untergelegten Fundamentes E, statt in die Octave a, in die Terz c des Fundamentes A fortschreiten liessen.

Dies geschah jedoch auf Grund des folgenden Lehrsatzes, den sich der Schüler ob seiner Wichtigkeit vorzugsweise einprägen soll, und dessen noch in keinem mir bekannten Lehrbuche erwähnt wurde.

Lehrsatz.

Diejenige Stimmführung klingt dem Ohre am befriedigendsten und wohlthuendsten, bei der die Oberstimme (hier der Sopran) zum Basse eine Terz oder Sext bildet.

Wenn wir nun unsere Accordverbindung a nochmals in's Auge fassen, so bildet eben bei unserem Septaccorde der VI. Stufe der Sopran zum Basse eine Terz.

ad b. Hier fällt auf, wie das NB. zeigt, dass die Sept d des Fundamentes E statt sich aufzulösen, aufwärts geht. Da dieses d jedoch als Sept nicht gehört wird, so durfte es nach § 49 von seiner regelrechten Auflösung absehen.

Der Terzquartaccord der VI. Stufe ist nach dem Dreiklange der V. Stufe aus demselben Grunde unmöglich, aus dem der Quartsextaccord nicht gestattet war, wie folgendes Beispiel zeigt:



§ 103.

Verbindung der V. Stufe mit der IV.

Um das Fundament der V. Stufe zu jenem der IV. Stufe fortschreiten lassen zu können, ist laut § 45 das Fundament der I. Stufe zu unterlegen, auf welch' Letzteres daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung nunmehr das Fundament im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.

A. Nach dem Dreiklange der V. Stufe der Dreiklang (a) und Sextaccord (b) der IV. Stufe, z. B.:



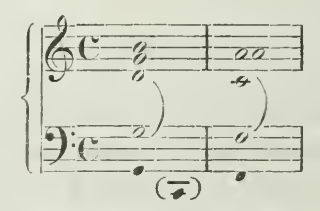
ad a. Hier fällt auf, dass wir beim Dreiklang der fünften Stufe die Quint d ausgelassen haben.

Dies hatte aber seinen Grund darin, weil die Quint d durch das untergelegte Fundament C zur Non wurde, und als solche d. i. als Dissonanz laut § 49 nur stufenweise fortschreiten hätte können.

Wenn nun d stufenweise fortgeschritten wäre, so wäre es aufwärts nach e, welchen Ton wir aber zum Dreiklang der IV. Stufe nicht benöthigten, abwärts hingegen nach c gelangt.

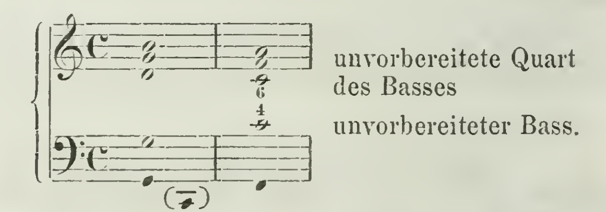
Da nun aber unser Bass g, um den Dreiklang der IV. Stufe zu bekommen, nach f stufenweise abwärts schreiten musste, so wären, wie aus den)) des nächsten Beispiels zu ersehen ist, durch den gleichzeitigen Herabschritt des d nach c offenbare Quinten entstanden, welche laut § 28 unbedingt verboten sind.

Folgendes Beispiel macht dies anschaulich:



Der Quartsextaccord ist, um uns nicht zu wiederholen, laut § 34 unmöglich.

Folgendes Beispiel macht dies anschaulich:



Wir wollen nun zeigen, wie mit Zuhilfenahme der Vorhalte, welche nach § 99 auch unvorbereitet eintreten dürfen, einer solchen unstatthaften Accordbildung dennoch beizukommen ist.

Setzen wir den Fall, wir gingen vom Dreiklange der V. Stufe zum Dreiklange der I. Stufe, etwa so:



Wir sehen, dass hier im Sopran das g, d. i. die Octave des Fundamentes G nach e d. i. in die Terz des Fundamentes C springt, und dass im Tenor das g, d. i. die Octave des Fundamentes G als Quint des Fundamentes C liegen bleibt.

Statt nun g nach e springen zu lassen, benutzen wir das dazwischenliegende f durchgangsweise, und statt das g im Tenor liegen zu lassen, umspielen wir es mit der oberen Wechselnote a, etwa so wie im folgenden Beispiele:



Es fragt sich jetzt nur, ob unser f im zweiten Takte Durchgangsnote und unser a im selben Takte Wechselnote ist, wie es zu sein scheint.

Dass sie keine Accordnoten sind, lehrt uns unser Fundament C, denn Ersteres ist zu ihm Undecime, letzteres Tredecime (siehe § 76 und 82), mithin sind sie Dissonanzen.

Da diese Dissonanzen aber auf dem schweren Takttheile eintreten, wie dies weder Durchgangs- noch Wechselnoten thun dürfen, so sind sie Vorhalte, welche nach § 99 unvorbereitet eintreten.

Sehen wir uns aber unsere obige Vorhaltsgestaltung noch einmal genau an, so haben wir durch dieselbe den Klang des Quartsextaccordes der IV. Stufe unmittelbar gleich nach dem Dreiklange der V. Stufe erhalten, um was es uns eben zu thun war.

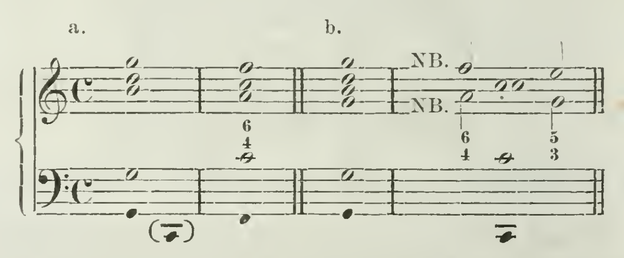
Der Unterschied ist nur, dass wir nicht den wirklichen Quartsextaccord der IV. Stufe, sondern blos den Klang desselben erhielten, denn die Auflösung der Vorhalte belehrt uns sogleich, dass wir nicht auf der IV., sondern auf der I. Stufe angelangt sind.

Es bliebe jetzt nur noch zu erklären, warum bei einer Vorhaltgestaltung der Quartenanschlag zum Basse erlaubt ist, welchen unsere Undecim wirklich macht, während beim wirklichen Quartsextaccord dies unstatthaft war.

Nun sagt die Lehre:

Frei eintretende Vorhalte, wenn sie auch dissonirende Anschläge bilden, sind deswegen erlaubt, weil die unmittelbare Auflösung derselben das etwaige Herbe des Anschlags mildert.

Und so ist es in der That, wenn wir z. B. den wirklichen Quartsextaccord der IV. Stufe mit dem Klange desselben durch Vorhalte auf der I. Stufe vergleichen, wie nachstehende 2 Beispiele zeigen:



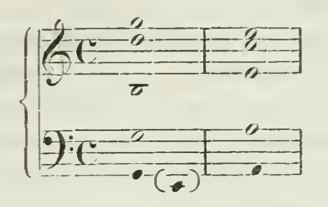
Bei a erscheint der fehlerhafte Quartsextaccord der vierten Stufe; bei b der Klang desselben, mittelst Vorhalte auf der I. Stufe erzeugt.

B. Nach dem Dreiklange der V. Stufe der Septaccord, Quintsext-, Terzquart- und Secundaccord der IV. Stufe.

Nachdem der Septaccord der IV. Stufe f-a-c-e zur Sept e hat, welche als Accord-Dissonanz vorbereitet werden soll, aber durch kein Intervall des Dreiklanges der V. Stufe g-h-d vorbereitet werden kann, so ist nicht allein er, sondern es sind auch die von ihm abgeleiteten Accorde, mithin die ganze Septimenharmonie mittelst wirklichem Fundamental-Fortschritt, d. i. indem das Fundament G zum Fundament F wirklich fortschritte — unmöglich.

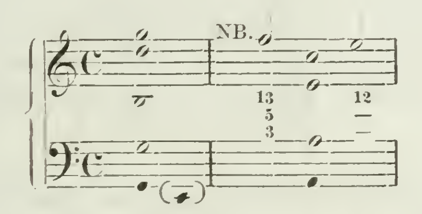
Da aber, wie wir aus § 99 gelernt haben, Vorhalt-Dissonanzen frei, d. i. unvorbereitet eintreten können, so wollen wir mittelst dieser Freiheit wenigstens einigen derselben auf einer andern Stufe beizukommen suchen.

Setzen wir den Fall, wir gingen vom Dreiklange der V. Stufe zum Dreiklange der VI., etwa so:



wobei wir nach § 45 das Fundament E unterzulegen hatten, und die Stimmen regelmässig nach § 23, 24 und 25 fortschreiten liessen, so sehen wir, dass im Sopran das g nach e springt.

Füllen wir diesen Sprung nach § 61 mit dem zwischen g und e liegenden f durchgangsweise aus, etwa so:



so haben wir auf dem schweren Takttheile des zweiten Taktes wirklich den Klang des Quintsextaccordes der IV. Stufe, denn die über dem Basse liegenden Intervalle bilden und zwar das c die Terz, e die Quint und f die Sext; Terz, Quint und Sext über einem Basse machen den Quintsext-Accord, und da bei jedem Quintsext-Accorde (siehe Einleitung S. 37 die Sext des Basses die Stufe anzeigt, auf der er steht, im obigen Beispiele f die Sext des Basses ist, so ist wenigstens der Klang eines Quintsextaccordes der IV. Stufe vorhanden.

Es fragt sich dabei nur, ob dieses f wirkliche Sext oder nicht etwa Tredecime sei.

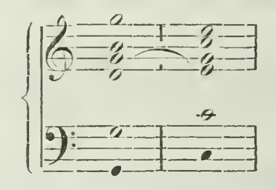
Da jedoch unser Fundament des zweiten Taktes A heisst, f aber zu demselben weder eine reine Octave, noch kleine oder

grosse Terz, noch reine Quint bildet, so ist es und zwar laut § 82 keine Sext, sondern Tredecim, und da Durchgangsnoten auf dem schweren Takttheile nicht vorkommen dürfen laut § 61 Regel 2, dies aber eben eine Wesenheit der Vorhalte ist, so unterliegt es gar keinem Zweifel, dass wir es hier mit einem Vorhalt der Tredecime, und zwar laut § 99 noch dazu mit einem freien zu thun haben.

Wir sehen aber aus diesem Beispiele noch, dass, wenn dissonirende Intervalle mit Ausnahme der verminderten Quint und der wirklichen Accord-Sept auf einem schweren Takttheile frei eintreten, — und e — f dissoniren wahrlich, — wir immer einen freien Vorhalt vor uns haben.

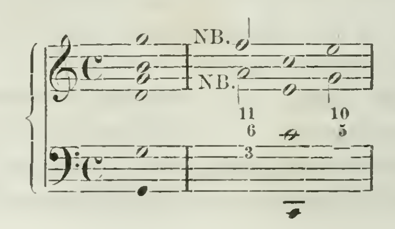
Nun versuchen wir auf diese Weise den Klang des Terzquart-Accordes der IV. Stufe darzustellen.

Setzen wir den Fall, wir gingen vom Dreiklange der V. Stufe zu jenem der I. Stufe; etwa so:



wobei wir, nachdem das Fundament im Zirkel fortschreitet, die Stimmen der §§ 23, 24 und 25 fortschreiten liessen, so sehen wir wieder, dass im Sopran das g nach e springt, während das g im zweiten Alt liegen bleibt.

Füllen wir wieder den Sprung mit dem dazwischenliegenden f aus, und umspielen wir das liegen bleibende g mit der oberen Wechselnote a, während die übrigen Stimmen, wie im vorigen Beispiele fortschreiten, etwa so:



so haben wir auf dem schweren Takttheile des zweiten Taktes den Klang eines Terzquartaccordes der IV. Stufe vor uns, da zu dem Basse c das e die Terz, f die Quart und a die Sext bildet; ein Terzquartaccord aber immer aus Terz, Quart und Sext zu einem Basse besteht.

Da es aber ein wirklicher Terzquartaccord nicht sein kann, weil bei demselben die Terz des Basses als Sept des Fundamentes vorbereitet sein müsste, was oben nicht der Fall ist, so ist es klar bewiesen, dass obige Gestaltung nur den Klang des Terzquartaccordes der IV. Stufe, auf der I. Stufe erzeugt mittelst der freien Vorhalte der Undecime und Tredecime, darstellt.

Ein weiterer Beweis dafür liegt auch darin, dass beim wirklichen Terzquart-Accorde die Quart und Sext des Basses Consonanzen des Fundamentes sein müssen, während unser f und a als zum Fundamente C weder eine reine Octave, noch kleine oder grosse Terz, noch reine Quint bildend, offenbar Dissonanzen des Fundamentes sind.

Dass endlich unser f und a wirklich freie Vorhalte, und keine Durchgangs- oder Wechselnoten sind, wie es den Anschein hat, beweiset ihr Eintritt auf dem schweren Takttheile, während Letztere hingegen blos auf dem leichten Takttheile eintreten dürfen.

§ 104.

Verbindung der V. Stufe mit der VII.

Auf der VII. Stufe H existirt die verminderte Quint f, welche als Dissonanz unvorbereitet nur dann eintreten darf, wenn sie zum Basse eine Terz oder Sext bildet (§ 53).

Da wir nun dieselbe durch kein Intervall des Dreiklanges der V. Stufe g-h-d vorbereiten können, so sind ausser dem Sext-Accorde, bei welchem allein die verminderte Quint des Fundamentes zum Basse eine Terz bildet, alle übrigen Accorde der VII. Stufe nach dem Dreiklange der V. Stufe unmöglich.

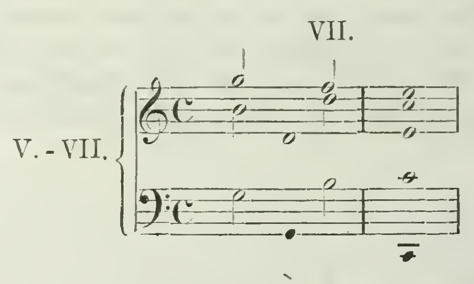
Bei der Septimenharmonie der VII. Stufe tritt, ausser obigem, noch ein zweiter Grund für die Unmöglichkeit deren Bildung nach dem Dreiklange der V. Stufe auf.

Derselbe besteht darin, dass bei der Septimenharmonie die Sept a des Fundamentes H als Dissonanz gleichfalls vorbereitet sein müsste, was aber durch kein Intervall des Dreiklanges der V. Stufe g-h-d geschehen kann.

Da, wie aus dem Vorgesagten erhellt, zur Verbindung der V. mit der VII. Stufe der wirkliche Schritt des Fundamentes von der V. zur VII. Stufe sich als unthunlich erweiset, so wollen wir diese Verbindung durch Benützung der harmonischen Figurirung, der Durchgangs- und Wechselnoten, also mittelst der sogenannten Durchgangs-Accorde (§ 67) herzustellen suchen.

Damit wir aber bei der Erklärung nicht bereits Gesagtes wiederholen müssen, und der Schüler Alles gut verstehe, so lese er die §§ 59, 60, 61, 62, 67 und 68 nochmals durch, und präge sich deren Inhalt genau ein.

A Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Dreiklange der VII. Stufe
mittelst der Durchgangsaccorde (§ 67).



Erklärung.

1. Um den Dreiklang der VII. Stufe h-d-f zu bekommen, musste der Bass g nach h springen, was er mittelst der harmonischen Figurirung durfte (§ 59).
2. Damit wir aber nicht zwei Leittöne bekommen hätten, musste der Alt nach d ausweichen, was gleichfalls nur mittelst der harmonischen Figurirung (§ 59) geschehen konnte.
3. Zuletzt brauchten wir noch die Quint f, welche der Sopran g, statt den Sprung nach e zu machen, im Durchgange erreichen konnte (§ 61).
4. Geschah, um die Durchgangsnoten, sowie deren Fortschreitung beim Wechsel des Fundamentes ersichtlicher zu

machen, nach § 68 die Anfügung eines zweiten Taktes, nämlich die Fortschreitung des Fundamentes G zum Fundament C.

Wir haben daher im vorliegenden Falle mittelst gleichzeitiger Benützung der harmonischen Figurirung und einer Durchgangsnote den Dreiklang der VII. Stufe auf der V. Stufe erzeugt.

Zum Schlusse soll nur noch erklärt werden, warum hier in diesem Beispiele im Soprane das f zum h des Basses, mit dem es doch eigentlich eine verminderte Quint, mithin einen dissonirenden Anschlag bildet, frei anzuschlagen erlaubt war.

Der Schüler vergesse nicht, dass wir nicht auf der VII., sondern auf der V. Stufe sind, auf der die Dominantsept f frei eintreten darf, und obige Accordbildung daher eigentlich dem unvollkommenen Quintsextaccorde der V. Stufe mit Verschweigung des Fundamentes ähnlich sieht. Siehe § 69 E.

B. Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Sextaccorde der VII. Stufe mittelst der Durchgangs-Accorde (§ 67).

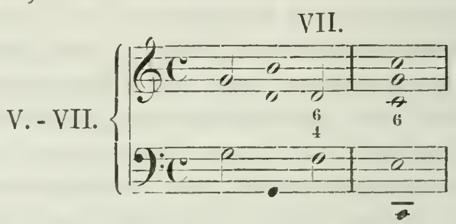


Erklärung.

1. Sopran und Tenor konnten liegen bleiben, weil wir hier sowohl h als d zum gewünschten Accord brauchen konnten. Aus diesem Grunde wurden deren Noten auch in die Mitte gelegt. (§ 68 A erster Absatz.)
2. Der Alt wird, statt liegen zu bleiben, mit der unteren Wechselnote umspielt, § 62. Die Fortschreitung der Wechselnote beim Wechsel des Fundamentes geschah nach § 62 Regel 3.
3. Der Bass figurirt harmonisch von der Octave auf die Quint (§ 59).
4. Die neuen Anschläge im Alt und Bass sind consonirend zufolge § 62 Regel 5. Endlich

5. geschieht die Fortschreitung der Accordtöne beim Wechsel des Fundamentes nach den Regeln §§ 23, 24 und 25.

C. Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Quartsextaccorde der VII. Stufe im Durchgange (§ 67).



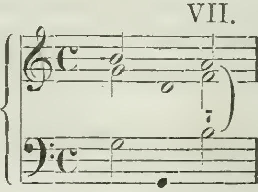
Erklärung.

1. Das Liegenbleiben des Soprans und Tenors erklärt § 68 A erster Absatz.
2. Die harmonische Figurirung im Alt erklärt § 59.
3. Die Durchgangsnote f im Basse erklärt § 61; seine Fortschreitung § 61 Regel 3.
4. Die Hinzufügung des 2. Taktes mit dem Fundamente C erklärt § 68 A.
5. Die neuen Anschläge sind consonirend zufolge § 61 Regel 5. Endlich
6. geschah die Fortschreitung der übrigen Stimmen, insoferne sie Accordnoten sind, nach §§ 23, 24 und 25.

D. Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Septaccorde der VII. Stufe im Durchgange (§ 67).

Dieselbe ist unmöglich, weil der neue Anschlag des Durchgangs a im Sopran mit dem gleichzeitigen neuen Anschlage h im Basse ein Septen-Anschlag, daher ein dissonirender, mithin verbotener ist.

Der Bogen) zeigt den gleichzeitigen neuen dissonirenden Anschlag.



E. Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Quintsextaccorde der VII. Stufe im Durchgange (§ 67).



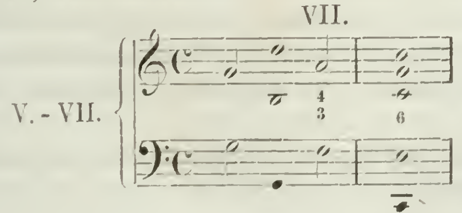
Erklärung.

1. Das Liegenbleiben des h im Soprane wird durch § 68 A erster Absatz,
2. die Umspielung des g im Alt mit der oberen Wechselnote durch § 62; deren Fortschreitung beim Wechsel des Fundamentes durch § 62 Regel 3;
3. die harmonische Figurirung im Tenor und Basse durch § 59 erklärt.

   Das NB. beim f im Tenor zeigt an, dass auf der V. Stufe die Dominantsept frei angeschlagen, mithin als halbe Consonanz in die harmonische Figurirung miteinbezogen werden darf;
4. die Hinzufügung des zweiten Taktes mit dem Fundamente C wird durch § 68 A erklärt.
5. Die gleichzeitigen neuen Anschläge sind consonirend zufolge § 62 Regel 5 und § 59.

   Endlich
6. geschah die Fortschreitung der übrigen Stimmen, insoferne sie Accordnoten sind, nach den §§ 23, 24 und 25.

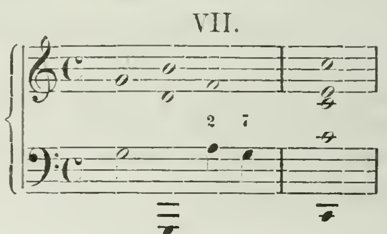
F. Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Terzquartaccorde der VII. Stufe im Durchgange (§ 67) und zwar:



Erklärung.

1. Das Liegenbleiben des Soprans und Tenors wird durch § 68 A ersten Absatz;
2. die Umspielung des g im Alt mit der oberen Wechselnote durch § 62; deren Fortschreiten beim Wechsel des Fundamentes durch § 62 Regel 3;
3. der Durchgang nach f im Basse durch § 61; dessen Fortschritt beim Wechsel des Fundamentes durch § 61 Regel 3; ferner
4. die Hinzufügung des zweiten Taktes mit dem Fundamente C durch § 68 A erklärt.
5. Sind die gleichzeitigen Anschläge consonirend, wie es die Regel 5 in den §§ 61 und 62 vorschreibt.
   Endlich
6. geschah die Fortschreitung der Accordtöne d und h nach den §§ 23 und 24.

G. Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Secund-Accorde der VII. Stufe im Durchgange (§ 67) und zwar:



Erklärung.

1. Das Liegenbleiben des h und d im Sopran und Tenor durch § 68 A im 1. Absatze;
2. der Durchgang f im Alt durch § 61; dessen Fortschritt nach e beim Wechsel des Fundaments durch § 61 Regel 3;
3. die Umspielung des Basses G mit der oberen Wechselnote a durch § 62; der Rückschritt der Wechselnote a noch auf ihrem Fundamente G durch § 68 G im zweiten Absatz.
   Ferner
4. die Hinzufügung des zweiten Taktes mit dem Fundamente C durch § 68 A.

5. Sind die gleichzeitigen Anschläge im Alt und Basse consonirend, wie es die Regel 5 der §§ 61 und 62 vorschreibt; endlich
6. geschah die Fortschreitung der Accordtöne h, d und g beim Wechsel des Fundamentes nach den §§ 23, 24 und 25.

§ 105.

Verbindung der V. mit der II. Stufe.

Die Fortschreitung des Fundamentes gründet sich hiebei auf § 5; jene der Stimmen hingegen auf § 26 A.

A. Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sext- (b) und Quartsextaccorde (c) der II. Stufe.



Die Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Sept-, Quintsext-, Terzquart- und Secund-Accord ist unmöglich, weil die Sept der II. Stufe c ist, und durch kein Intervall der V. Stufe vorbereitet werden kann; z. B.



B. Wir können aber auch den Dreiklang der V. Stufe auf eine andere Art mit den Accorden der II. Stufe verbinden, indem wir letztere im Durchgange auf der V. Stufe erzeugen d. i. mit gleichzeitiger Benützung der harmonischen Figurirung, der Durchgangs- und Wechsel-Noten; z. B.



In diesen Beispielen sehen wir: und zwar

bei 1. den Dreiklang der II. Stufe,
„ 2. „ Sextaccord „ „ „
„ 3. „ Quartsextaccord „ „ „
„ 4. „ Quintsextaccord „ „ „ , endlich
„ 5. „ Terzquartaccord „ „ „

unmittelbar nach dem Dreiklange der V. Stufe, aber nicht durch wirkliche Fortschreitung des Fundamentes von der V. zur II. Stufe, sondern auf der V. Stufe im Durchgange erzeugt (§ 67).

Erklärung.

1. Das liegenbleibende d des Soprans im ersten, und des Tenors in den übrigen Beispielen durch § 68 A ersten Absatz.
2. Der doppelte Durchgang im Alt und Tenor des ersten, der einfache Durchgang des Basses im zweiten, der einfache Durchgang des Alts im dritten, der zweifache Durchgang des Soprans und Basses im vierten, endlich der dreifache Durchgang des Soprans, Alts und Basses im fünften Beispiele, durch § 61; deren Fortschritt jedoch beim Wechsel des Fundamentes durch § 61 Regel 3.

3. Die Umspielung des Alt mit der oberen Wechselnote im zweiten und vierten, ferner des Soprans mit der untern, und des Basses mit der oberen Wechselnote im dritten Beispiele durch § 62; deren Fortschritt beim Wechsel des Fundaments durch § 62 Regel 3.
4. Die harmonische Figurirung des Basses im ersten und des Soprans im zweiten Beispiele durch § 59.
5. Sind die gleichzeitigen neuen Anschläge in allen diesen Beispielen consonirend, wie es die Regel 5 der §§ 61 und 62 vorschreibt.
6. Geschah die Fortschreitung der Accordtöne nach den §§ 23, 24 und 25.
7. Erklärt § 68 G 2. Absatz den Rückschritt der Wechselnote a im Basse beim 3. Beispiele; ferner den Fortschritt der Durchgangsnote a im Basse beim 5. Beispiele noch während des Fundamentes G. Endlich
8. erklärt § 68 A die Ursache der Hinzufügung des 2. Taktes.

An dem 3., 4. und 5. Beispiele ist noch etwas zu erklären, was bis jetzt nicht vorgekommen ist, und zwar:

Beim 3. Beispiele:

Wir sehen hier den zweifachen Gebrauch einer und derselben Wechselnote a, einmal im Sopran als untere, das zweitemal im Basse als obere. Dies führt zu dem Lehrsatz I.:

E i n e u n d d i e s e l b e W e c h s e l n o t e, s o w i e e i n e u n d d i e s e l b e D u r c h g a n g s n o t e k a n n g l e i c h z e i t i g d u r c h z w e i v e r s c h i e d e n e S t i m m e n e i n g e f ü h r t w e r d e n, n u r m u s s d i e s d u r c h d i e G e g e n b e w e g u n g g e s c h e h e n u n d d ü r f e n b e i m W e i t e r f ü h r e n d e r s e l b e n k e i n e v e r b o t e n e n S t i m m e n f o r t s c h r e i t u n g e n e n t s t e h e n (§ 28).

Das NB. im Sopran und Basse des 3. Beispiels zeigt den doppelten Gebrauch der Non des Fundaments als Wechselnote.

Beim 4. und 5. Beispiele:

Der Sopran geht in beiden Beispielen stufenweise auf die Undecime c des Fundaments G; und da dieselbe Dissonanz ist und als solche weder wegspringen noch als Consonanz liegen bleiben durfte, was sie bei sogleicher Verbindung mit dem

Fundamente C hätte thun müssen, so musste dieselbe, um in eine Consonanz des zweiten Fundamentes gelangen zu können, entweder durchgangsweise zum nächsten Accordton ihres Fundamentes, wie dies in obigen Beispielen geschehen ist, fortschreiten, oder aber sie konnte als Wechselnote benützt werden, und wieder zu ihrem Accordtone, von dem sie ausgegangen ist, zurückkehren. Nur hätte müssen in diesem Falle im 5. Beispiele, um nicht zwei Leittöne zu bekommen, der Bass von seiner Non a auch wieder zurückkehren; z. B. das 5. Beispiel anders:

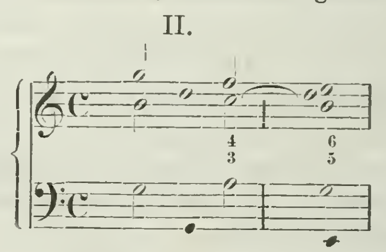


Es resultirt daher die für den Schüler höchst wichtige Vorsichtsregel II.:

W e n n m a n i n w a s i m m e r f ü r e i n e r S t i m m e s t u f e n w e i s e a u f d i e U n d e c i m d e s F u n d a m e n t s g e l a n g t, u n d m a n d a s F u n d a m e n t i m Z i r k e l f o r t s c h r e i t e n l a s s e n w i l l, s o i s t e s n o t h w e n d i g, d i e s e l b e n o c h a u f i h r e m F u n d a m e n t e e n t w e d e r a l s D u r c h g a n g s- o d e r W e c h s e l n o t e z u b e h a n d e l n.

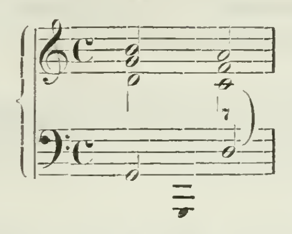
Dass diese Vorsicht weniger nöthig ist, wenn das Fundament n i c h t im Zirkel fortschreitet, beweiset folgendes Beispiel:

II.



wo das Fundament um eine Terz fällt und daher sowohl die Undecime c als die Non a bei ihrem Fortschreiten sogleich stufenweise auf eine Consonanz des neuen Fundamentes gelangten, wie dies die Regel 3 der §§ 61 und 62 vorschreibt.

Der Sept- und Secundaccord der II. Stufe ist nach dem Dreiklange der V. Stufe selbst im Durchgange unmöglich, denn bei dem Septaccorde wären zwei gleichzeitige neue Anschläge dissonirend, wie folgendes Beispiel zeigt:



indem Tenor und Bass einen Septen-Anschlag zusammen bildeten, und um zum Secund-Accord zu gelangen, müsste der Bass g nach c d. i. in die Undecim des Fundamentes, mithin in eine Dissonanz springen, was nicht erlaubt ist, wie folgendes Beispiel zeigt:



Aufgaben.

Der Schüler beginne

1. mit dem Sextaccord, dann
2. „ „ Quartsextaccord der V. Stufe

und verbinde mit denselben alle möglichen Accorde

der I. Stufe nach § 100,
„ III. „ „ § 101,
„ VI. „ „ § 102,
„ IV. „ „ § 103,
„ VII. „ „ § 104, endlich
„ II. „ „ § 105.

Seine Aufgaben mag er dann nach dem schon öfters erwähnten Uebungsbuche corrigiren.

§ 106.

Verbindung der II. Stufe mit der V.

Bei allen Beispielen dieses § gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 4, die Fortschreitung der Stimmen hingegen auf die §§ 23, 24 und 25; z. B.



Bei allen diesen Beispielen ist nach den obigen §§ nichts unklar; bei a) haben wir den Dreiklang, bei b) den Sext-, bei c) den Quartsext-, bei d) den Sept-, bei e) den Quintsext-, bei f) den Terzquart- endlich bei g) den Secundaccord der II. Stufe. Nur im Beispiele g) wird beim Secundaccorde der II. Stufe der Bass frei angeschlagen, während derselbe doch die Sept f des Fundamentes, mithin eine vorzubereitende Dissonanz zu bringen hatte.

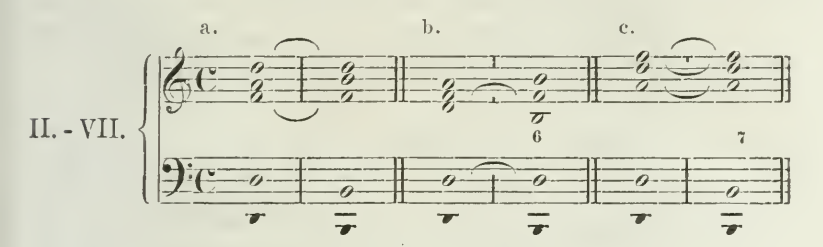
Da jedoch die Dominant-Sept laut § 69 D als halbe Consonanz angesehen wird, und als solche frei angeschlagen werden darf, so ist auch obiger freier Eintritt der Sept gerechtfertigt.

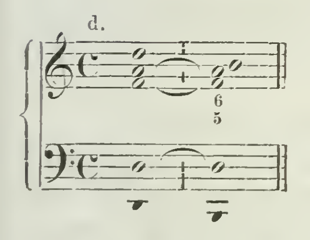
§ 107.

Verbindung der II. mit der VII. Stufe.

Bei allen Beispielen dieses § gründet sich die Fortschreitung des Fundaments auf § 10, jene der Stimmen hingegen auf § 26 überhaupt und § 26 B insbesondere.

Nur ist bei dieser Verbindung darauf zu sehen, dass die verminderte Quint der VII. Stufe gehörig vorbereitet erscheine.





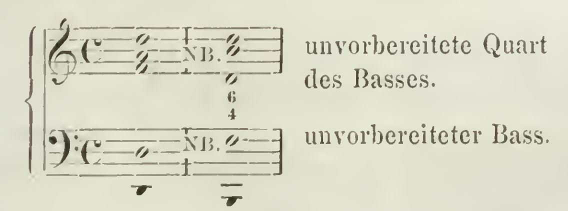
Wir sehen in diesen Beispielen mit dem Dreiklange der II. Stufe

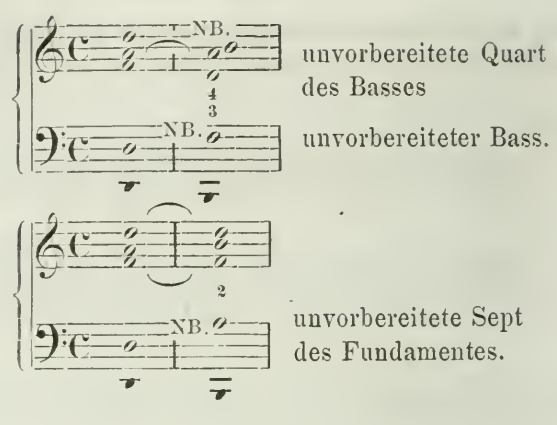
bei a den Dreiklang,
„ b „ Sextaccord,
„ c „ Septaccord und
„ d „ Quintsextaccord der VII.

Stufe verbunden.

Verminderte Quint und Sept sind überall gehörig vorbereitet.

Der Quartsextaccord, Terzquartaccord und Secundaccord der VII. Stufe sind unmöglich, weil bei den beiden Ersteren weder der Bass noch seine Quart (§ 34), beim letzteren hingegen die Sept des Fundamentes nicht hätte vorbereitet werden können, wie folgende Beispiele zeigen:





§ 108.

Verbindung der II. mit der III. Stufe.

Um das Fundament von der II. zur III. Stufe fortschreiten lassen zu können, ist laut § 45 die Unterlegung der VII. Stufe nothwendig, auf welch' letztere daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, wird die Fortschreitung der Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25 bestimmt.

In den folgenden Beispielen ist der Dreiklang der II. Stufe mit dem Dreiklang (a), mit dem Sextaccorde (b), Septaccorde (c), Quintsextaccorde (d) und dem Secundaccorde (e) der III. Stufe verbunden.



Bei den Beispielen b) und d) wäre nur zu bemerken, dass die durch das unterlegte Fundament zur Sept gewordene Quint, da man sie als Sept nicht hört, laut des § 49 auch aufwärts gehen dürfe.

Der Quartsext- und Terzquartaccord der III. Stufe ist wegen des § 34 unmöglich, z. B.

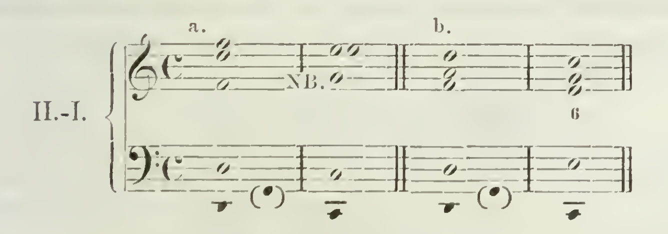


§ 109.

Verbindung der II. mit der I. Stufe.

Um das Fundament der II. Stufe zu jenem der I. Stufe fortschreiten lassen zu können, ist laut § 45 das Fundament der V. Stufe zu unterlegen, auf welch Letzteres dann die Intervalle bezogen werden müssen. Da durch diese Unterlegung nunmehr das Fundament im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25 weiter.

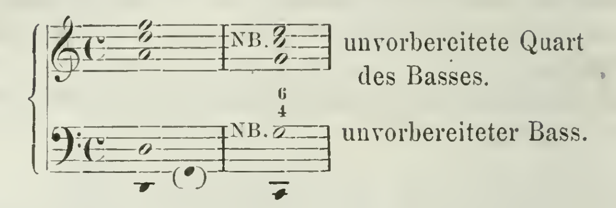
A. Nach dem Dreiklange der II. Stufe der Dreiklang (a) und Sextaccord (b) der I. Stufe; z. B.



ad a) Das NB. im Tenor erklärt § 49. Weiter dürfte auffallen, dass wir beim Dreiklang der V. Stufe die Quint a ausgelassen haben.

Die Erklärung hiefür möge der Schüler in dem § 103 (ad a) nachlesen.

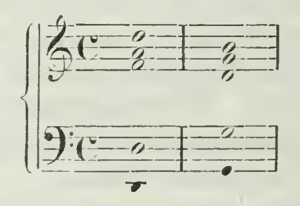
Der Quartsextaccord ist laut § 34 unmöglich, z. B.



Ist nun auch bei dem wirklichen Quartsextaccorde der unvorbereitete gleichzeitige Anschlag des Basses und seiner Quart nicht erlaubt, so sind es doch die freien Vorhalte, wenn sie auch zu den Accordtönen dissonirende Anschläge bilden (§ 99 und 103).

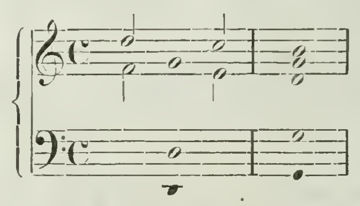
Wir versuchen daher den Klang des Quartsextaccordes der I. Stufe auf der V. zu erzeugen.

Setzen wir den Fall, wir gingen vom Dreiklange der II. Stufe zum Dreiklange der V. Stufe; etwa so (vide § 106 a):



so sehen wir, dass sowohl Sopran als Tenor um eine Terz abwärts springen,

Füllen wir nun diese Sprünge mit den dazwischen liegenden Durchgangstönen auf dem schlechten Takttheile aus, etwa so:

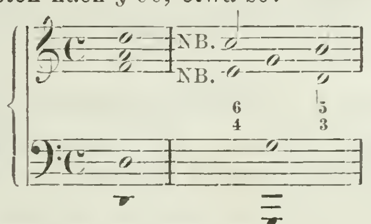


und halten wir die Durchgangs-Non e und die Durchgangs-Sept c des Fundamentes D, auf dem Fundamente G, als Tredecime und Undecime nach dem Grundsatze vor, dass jede Dissonanz als schlechtere Dissonanz liegen bleiben darf; etwa so:



so haben wir den strengen Vorhalt der Undecime und Tredecime erhalten.

Lassen wir nun diese Vorhalte, mit Auslassung der Durchgänge, frei eintreten nach § 99, etwa so:



so haben wir unmittelbar nach dem Dreiklange der II. Stufe den Klang des Quartsextaccordes der I. Stufe, mittelst freier Vorhalte auf der V. Stufe erzeugt erhalten.

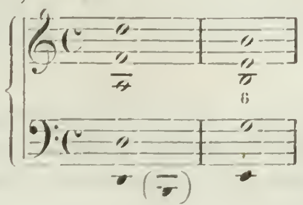
Aus obiger Deduction kann man auch auf die wahrscheinliche Entstehungsweise der freien Vorhalte schliessen.

B. Nach dem Dreiklange der II. Stufe die Accorde der Septharmonie der I. Stufe.

Da die Sept der I. Stufe h ist, und dieses durch kein Intervall des Dreiklanges der II. Stufe d-f-a vorbereitet werden kann, so ist die ganze Septharmonie der I. Stufe nach dem Dreiklange der II. Stufe unmöglich.

Doch wollen wir versuchen den Klang des Terzquartaccordes der I. Stufe mittelst eines freien Vorhaltes zu erzeugen.

Setzen wir den Fall, wir gingen vom Dreiklange der II. Stufe, mittelst Unterlegung des Fundamentes der VII. Stufe zum Sextaccorde der III. Stufe, etwa so:

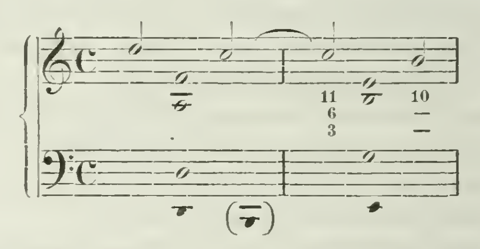


so sehen wir, dass der Sopran einen Terzensprung abwärts macht.

Füllen wir nun letzteren nach § 61 mit der dazwischen liegenden Durchgangsnote c auf dem leichten Takttheile ihres Fundamentes aus, etwa so:

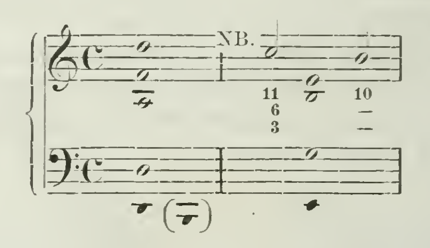


und halten wir die Durchgangs-Sept des Fundaments C, respective Non des unterlegten Fundaments H, auf dem Fundamente E als Tredecime nach dem Grundsatze, dass jede Dissonanz als schlechtere Dissonanz liegen bleiben darf, vor, etwa so:



so haben wir den strengen Vorhalt der Tredecime erhalten.

Lassen wir nun diesen Vorhalt mit Auslassung des Durchganges, frei eintreten, etwa so:



so haben wir unmittelbar nach dem Dreiklange der II. Stufe, den Klang des Terzquartaccordes der I. Stufe mittelst freiem Vorhalt der Tredecime auf der III. Stufe erzeugt erhalten.

§ 110.

Verbindung der II. mit der IV. Stufe.

Dieselbe ist auf zweifache Art herzustellen, entweder

A. mittelst wirklicher Fortschreitung des Fundamentes von der II. zur IV. Stufe; oder

B. im Durchgange (§ 67) d. i. auf der II. Stufe mit Benützung der harmonischen Figurirung, der Durchgangs- und Wechselnoten.

A. Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Dreiklange (a), Sext- (b) und Quartsext-accorde (c) der IV. Stufe, mittelst wirklichem Fundamentalfortschritt.

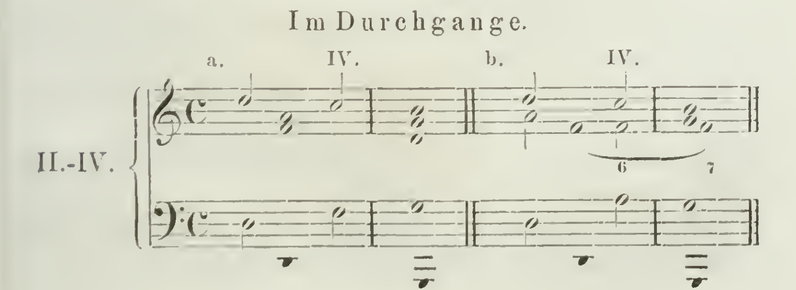


Hiebei gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 6, jene der Stimmen hingegen auf § 26 überhaupt und § 26 C insbesondere.

Anmerkung. Die Septimenharmonie ist mittelst wirklichem Fundamentfortschritt unmöglich, weil die Sept e des Fundamentes F durch den Dreiklang der II. Stufe nicht vorbereitet werden kann.

B. Verbindung des Dreiklanges der V. Stufe mit dem Dreiklange (a), Sext-(b), Quartsext-(c), Quintsext-(d), Terzquart-(e) und Secundaccorde (f) der IV. Stufe.

Im Durchgange.





Nachdem durch unsere mehrfältigen Erklärungen über Accordbildungen im Durchgange (siehe § 104 und § 105) der Schüler über harmonische Figurirung, Durchgangs- und Wechselnoten, sowie ihre gegenseitige Verbindung zu Accorden hinlänglich im Klaren sein muss, so können wir uns die Erklärung obiger Beispiele füglich erlassen, und dem Schüler selbst anheimgeben.

Sollte ihm wider Vermuthen doch Einiges unklar sein, so erinnere er sich, dass ihm

1. über harmonische Figurirung § 59,
2. über Durchgangsnoten § 61,
3. über Wechselnoten § 62,
4. über den Fortschritt der Wechselnoten beim Wechsel des Fundaments § 62 Regel 3,
5. über den Fortschritt der Durchgangsnoten beim Wechsel des Fundaments § 61 Regel 3,
6. über die Beschaffenheit der gleichzeitigen neuen Anschläge § 59, § 61 Regel 5, und § 62 Regel 5,
7. über die Ursache, warum jedem Beispiele ein Takt noch zugefügt wurde, § 68 A Seite 132,
8. über das Liegenbleiben von Stimmen als ganze Noten, gewöhnlich im ersten Takte, § 68 A erster Absatz,

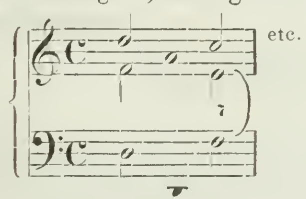
9. über das Verhalten, wenn man durchgangs- oder wechselnotenweise im Basse auf die Non gelangt, § 68 G,
10. über das Verhalten, wenn man in 2 Stimmen ein und dieselbe Durchgangs- oder Wechselnote erhält, § 105 I. Lehrsatz,

endlich

11. über das Verhalten, wenn man durchgangs- oder wechselnotenweise in was immer für einer Stimme auf die Undecime gelangt, § 105 II. Lehrsatz

vollkommenen Aufschluss geben werden.

Dass wir nach dem Dreiklange der II. Stufe den Septaccord der IV. Stufe selbst im Durchgange nicht erzeugen konnten, hat seinen Grund darin, weil der gleichzeitige Anschlag zweier Stimmen, im folgenden Beispiele Tenor und Bass, ein dissonirender sein müsste, wie der Bogen) anzeigt.



§ 111.

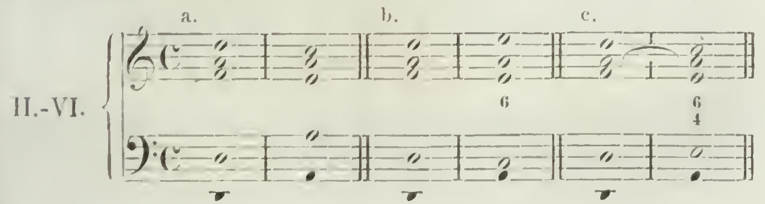
Verbindung der II. mit der VI. Stufe.

Dieselbe ist gleichfalls auf zweierlei Art darzustellen:

A. mittelst wirklicher Fortschreitung des Fundaments von der II. zur VI. Stufe oder

B. im Durchgange (§ 67) d. i. auf der II. Stufe mit Benützung der harmonischen Figurirung, der Durchgangs- und Wechselnoten.

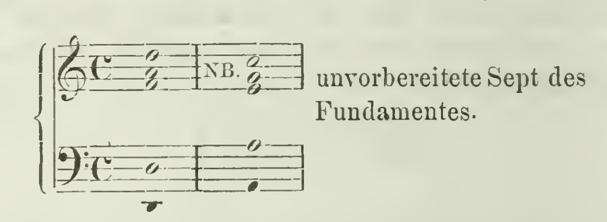
A. Verbindung des Dreiklanges der II. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b) und dem Quartsextaccorde (c) der VI. Stufe mittelst wirklicher Fortschreitung des Fundamentes von der II. zur VI. Stufe.



Hiebei gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 10, und jene der Stimmen auf § 26 überhaupt und § 26 A insbesondere.

Dass bei dem Quartsextaccord der VI. Stufe (siehe Beispiel c) der Bass desswegen frei d. i. unvorbereitet eintreten konnte, weil seine Quart a vorbereitet ist, wolle vom Schüler nicht übersehen werden.

Die Verbindung des Dreiklanges der II. Stufe mit der Septharmonie der VI. Stufe ist bei wirklichem Fundamenten-Fortschritt unmöglich, weil die Sept g des Fundamentes A durch kein Intervall der II. Stufe vorbereitet werden kann; z. B.



B. Verbindung des Dreiklanges der II. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b), dem Quartsextaccorde (c), dem Quintsextaccorde (d) und dem Terzquartaccorde (e) der VI. Stufe im Durchgange.





Ueber die grammatikalische Erklärung obiger Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss.

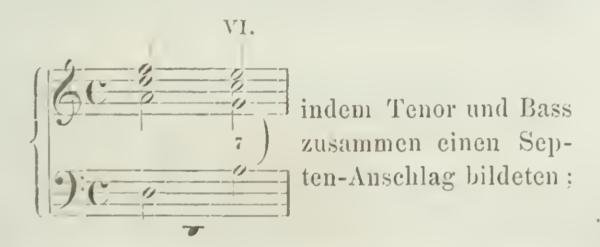
Dass in obigen Beispielen d) und e) die letzte Accordnote f des Tenors, statt nach d zu springen, durchgangsweise die Non e benützt, dürfte dem Schüler wohl als gerechtfertigt erscheinen.

Die Bezifferung $\begin{smallmatrix}6 & - \\ 4 & - \\ & 3\end{smallmatrix}$ ist vereinfacht gegeben statt $\begin{smallmatrix}6 & - \\ 4 & - \\ 4 & 3\end{smallmatrix}$ d. h. die Sext und eine Quart bleibt liegen, während die andere Quart in die Terz von c geht.

Die Bezifferung 8 7 d. h. die Octav geht in die Sept, bedeutet, dass über dem Basse f, während der Dauer des siebenten Achtels der Dreiklang, und während der Dauer des letzten Achtels der Septaccord über f erklingen soll.

Die Fortschreitung der Accordnoten beim Wechsel der Fundamente geschieht nach den §§ 23, 24 und 25.

Der Sept- und Secundaccord der VI. Stufe ist selbst im Durchgange nach dem Dreiklange der II. Stufe unmöglich, denn bei dem Septaccorde wären zwei gleichzeitige neue Anschläge dissonirend, wie folgendes Beispiel zeigt:



indem Tenor und Bass zusammen einen Septen-Anschlag bildeten;

und um zum Secundaccord zu gelangen, müsste der Bass d in die Undecime g des Fundamentes, mithin in eine Dissonanz springen, was nicht erlaubt ist; z. B.



A u f g a b e n.

Der Schüler beginne zuerst mit dem Sextaccorde, dann mit dem Quartsextaccorde der II. Stufe und verbinde mit denselben alle möglichen Accorde

der V. Stufe nach § 106,
„ VII. „ „ § 107,
„ III. „ „ § 108,
„ I. „ „ § 109,
„ IV. „ „ § 110 und
„ VI. „ „ § 111.

Die Correctur erfolge nach dem bereits erwähnten Uebungsbuche.

§ 112.

V e r b i n d u n g d e r VI. S t u f e m i t d e r II.

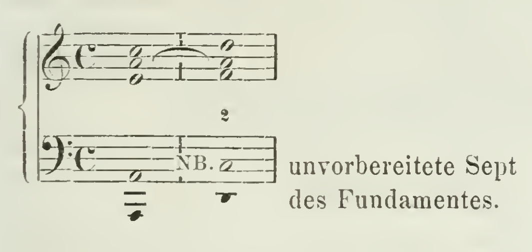
und zwar:

des Dreiklanges der VI. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b), dem Quartsextaccorde (c), dem Septaccorde (d), dem Quintsextaccorde (e) und dem Terzquartaccorde (f) der II. Stufe.



Bei allen diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung der Fundamente auf § 11, jene der Stimmen hingegen auf die §§ 23, 24 und 25.

Der Secundaccord der II. Stufe ist nach dem Dreiklange der VI. Stufe unmöglich, weil die im Basse liegende Sept der II. Stufe durch den Dreiklang der VI. nicht vorbereitet werden kann, z. B.

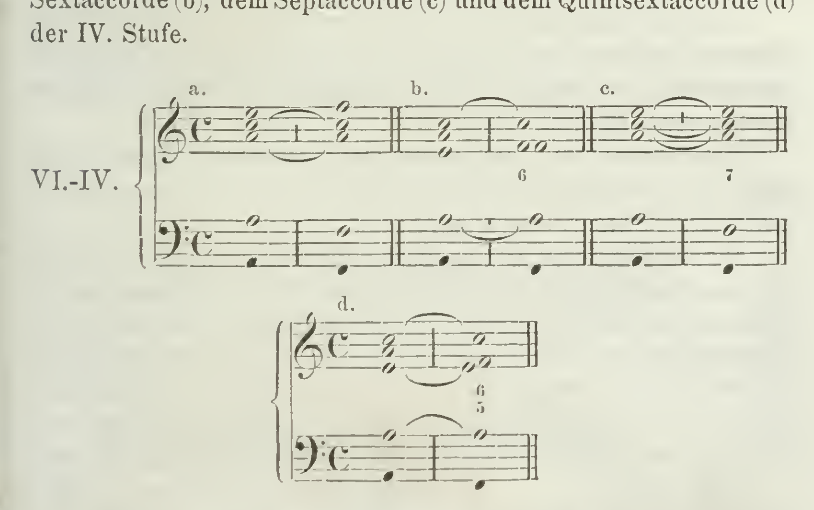


§ 113.

Verbindung der VI. mit der IV. Stufe

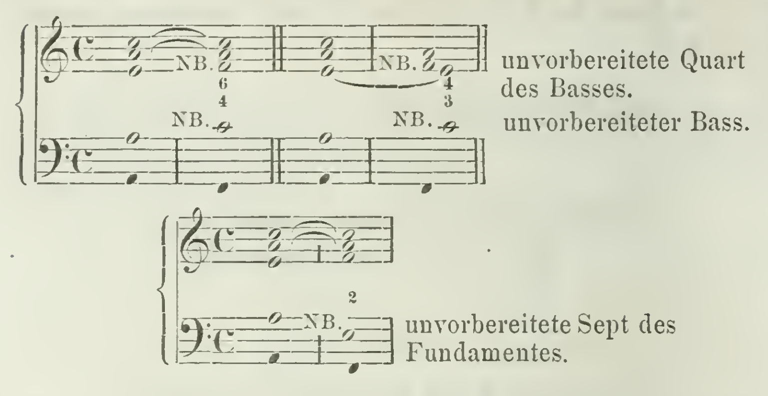
und zwar:

des Dreiklanges der VI. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b), dem Septaccorde (c) und dem Quintsextaccorde (d) der IV. Stufe.



Bei allen diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 11 und jene der Stimmen auf § 26 überhaupt und auf § 26 B insbesondere.

Der Quartsextaccord, der Terzquartaccord und Secundaccord der IV. Stufe ist nach dem Dreiklange der VI. Stufe unmöglich, weil bei beiden Ersteren weder der Bass noch seine Quart (§ 34), beim Letzteren hingegen die Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden kann, wie folgende Beispiele zeigen:



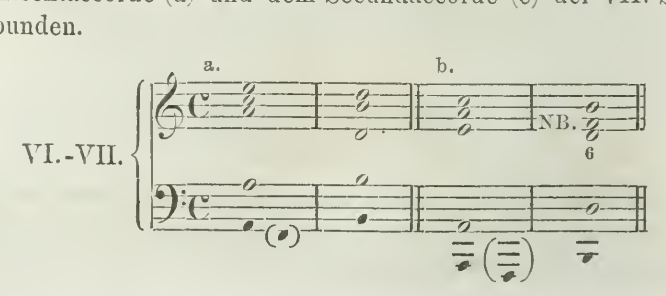
§ 114.

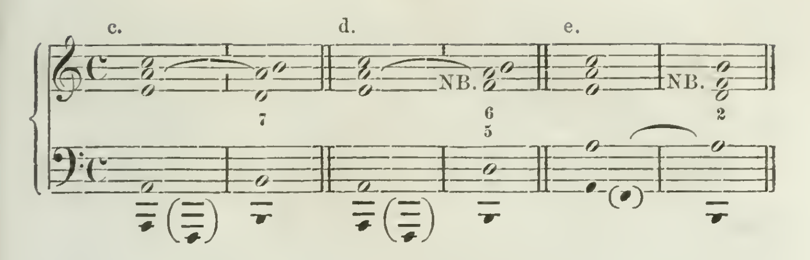
Verbindung der VI. mit der VII. Stufe.

Um das Fundament von der VI. zur VII. Stufe fortschreiten lassen zu können, ist nach § 45 die Unterlegung der IV. Stufe nothwendig, auf welch' letztere daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, wird die Fortschreitung der Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25 bestimmt.

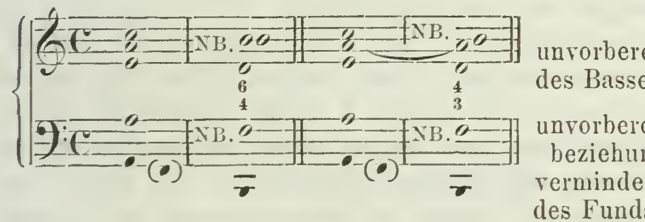
In den folgenden Beispielen ist der Dreiklang der VI. Stufe mit dem Dreiklange (a), mit dem Sextaccorde (b), Septaccorde (c), Quintsextaccorde (d) und dem Secundaccorde (e) der VII. Stufe verbunden.





Da laut § 53 die verminderte Quint des Fundamentes nur dann unvorbereitet eintreten darf, wenn sie zum Basse eine Terz (b und d) oder eine Sext (e) bildet, so musste der Dreiklang (a) und der Septaccord (c) unvollkommen, d. i. mit Auslassung der Quint dargestellt werden.

Der Quartsextaccord und Terzquartaccord der VII. Stufe ist nach dem Dreiklange der VI. Stufe unmöglich, weil die im Basse zu liegen kommende verminderte Quint des Fundamentes und auch die Quart des Basses (§ 34) nicht vorbereitet werden kann, z. B.:



unvorbereitete Quart des Basses.

unvorbereiteter Bass, beziehungsweise verminderte Quint des Fundamentes.

§ 115.

Verbindung der VI. mit der V. Stufe.

Um das Fundament der VI. Stufe zu jenem der V. Stufe fortschreiten lassen zu können, ist laut § 45 das Fundament der II. Stufe zu unterlegen, auf welch Letzteres dann die Intervalle bezogen werden müssen. Da durch diese Unterlegung nunmehr das Fundament im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.

In den folgenden Beispielen ist der Dreiklang der VI. Stufe mit dem Dreiklang (a), Sextaccorde (b), Septaccorde (c), Quintsextaccorde (d) und Terzquartaccorde (e) der V. Stufe verbunden.



Dass in den meisten obigen Beispielen die durch das untergelegte Fundament D zu Dissonanzen gewordenen Intervalle aufwärts schreiten, begründet § 49.

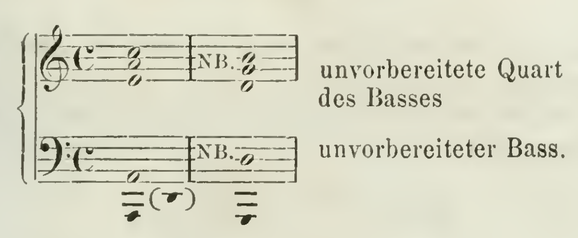
Dass in den Beispielen c, d und e im Alt die Dominantsept frei angeschlagen wird, begründet § 69 D.

Dass endlich beim Terzquartaccord (e) weder der Bass noch seine Quart vorbereitet ist, entschuldigt die Dominantstufe. In der That ist der Terzquartaccord jeder Dominantstufe der befriedigendste unter allen Terzquartaccorden der übrigen Stufen, daher er auch im strengen wie im freien Satze unbedenklich ohne alle Vorbereitung erlaubt ist.

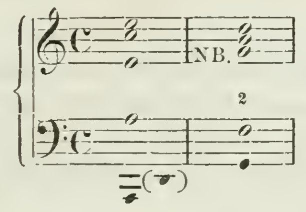
Von ihm gilt am unbestrittensten das, was im § 50 gesagt wurde: „dass die mitklingende Terz des Basses das „Herbe des Quartenanschlages mildert."

Im Beispiele d macht der Bass mit dem Alt offenbare Quintenfortschreitungen, da jedoch die erste rein (a—e), die zweite (h—f) vermindert und die ganze Accordbildung eine in der Musik schon längst eingebürgerte ist, wollen wir uns aus derselben nicht viel machen. (Siehe die Anmerkung des § 28.)

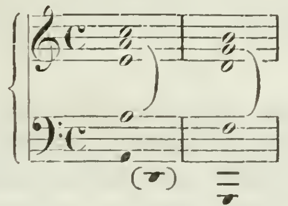
Der Quartsext- und Secundaccord der V. Stufe ist nach dem Dreiklange der VI. Stufe unmöglich, denn bei Ersterem müsste der Bass und seine Quart dem § 34 entgegen unvorbereitet eintreten, siehe folgendes Beispiel:



und bei Letzterem müsste das auf dem unterlegten Fundamente zur Non gewordene e dem § 49 zuwider nach g s p r i n g e n, wie im folgenden Beispiele:

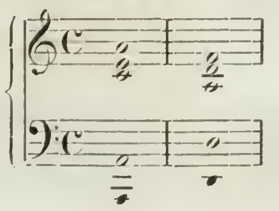


oder wollte man dies vermeiden, so müsste die Octave a nach g fortschreiten, was mit der Bassfortschreitung ebenso fehlerhaft wäre, wie offenbare Octaven (siehe § 28). Die Bögen)) zeigen dies deutlich im folgenden Beispiele:



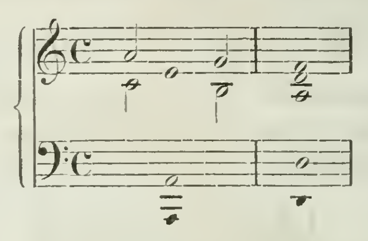
Nun aber soll gezeigt werden, wie dennoch wenigstens der Klang des Quartsextaccords der V. Stufe, und zwar mittelst der freien Vorhalte der Undecime und Tredecime auf der II. Stufe erzeugt werden kann.

Setzen wir den Fall, wir gingen vom Dreiklange der VI. Stufe zu jenem der II., etwa so (nach § 23, 24 und 25):

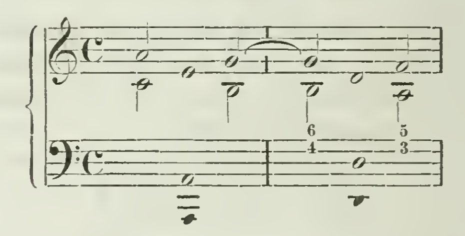


so sehen wir, dass sowohl Sopran als Tenor um eine Terz abwärts springen.

Füllen wir nun diese Sprünge mit den dazwischenliegenden Durchgangstönen auf dem schlechten Takttheile aus, etwa so:



und halten wir die Durchgangs-Non h, sowie die Durchgangs-Sept g des Fundamentes A, auf dem Fundamente D als Tredecime und Undecime nach dem Grundsatze vor, dass jede Dissonanz als schlechtere Dissonanz liegen bleiben darf; etwa so:



so haben wir auf dem schweren Takttheile des zweiten Taktes schon den Klang des Quartsextaccordes der V. Stufe, jedoch noch mit den strengen Vorhalten der Undecim und Tredecim erhalten.

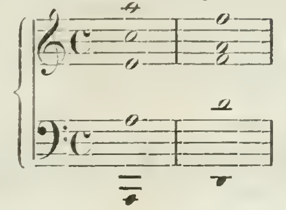
Lassen wir nun diese Vorhalte, mit Auslassung der Durchgänge, unvorbereitet eintreten nach § 99, etwa so:



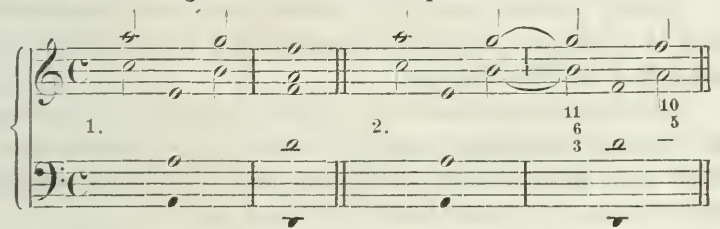
so haben wir unmittelbar nach dem Dreiklange der VI. Stufe den Klang des Quartsextaccordes der V. Stufe mittelst freier Vorhalte der Undecime und Tredecime auf der II. Stufe erzeugt erhalten.

Auf gleiche Weise könnte man auch den Klang des Terzquartaccordes der V. Stufe erzeugen, z. B.:

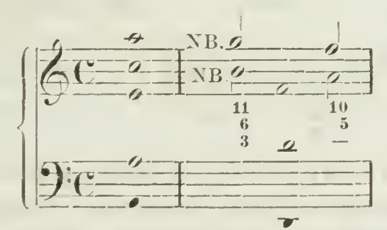
Einfache harmonische Gestaltung



Nun werden die Sprünge mit Durchgangsnoten ausgefüllt, wie im folgenden ersten, — und diese Durchgänge noch vorgehalten, wie im folgenden zweiten Beispiele:



endlich die Durchgänge weggelassen, und die Vorhalte unvorbereitet eingeführt, etwa so:



so haben wir den Klang des Terzquartaccords der V. Stufe unmittelbar nach dem Dreiklange der VI. Stufe erhalten, was zu beweisen war.

§ 116.

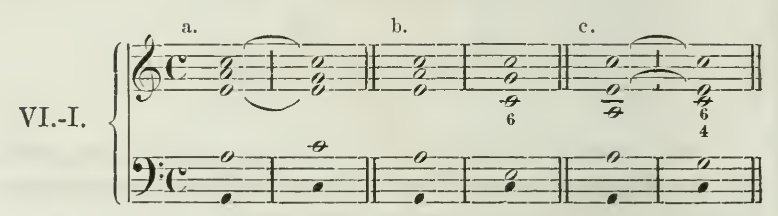
Verbindung der VI. mit der I. Stufe.

Dieselbe ist auf zweifache Art herzustellen, entweder

A. mittelst wirklicher Fortschreitung des Fundamentes der VI. zu jenem der I. Stufe; oder

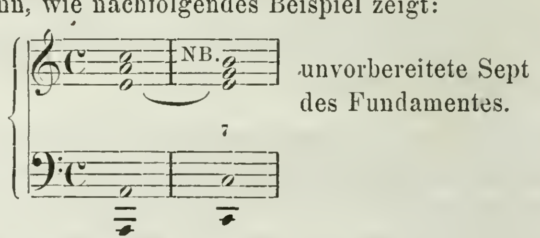
B. im Durchgange (§ 67) d. i. auf der VI. Stufe mit Benützung der harmonischen Figurirung, der Durchgangs- und Wechselnoten.

A. Verbindung des Dreiklanges der VI. Stufe mit dem Dreiklange (a), Sextaccord (b) und Quartsextaccorde (c) der I. Stufe, mittelst wirklichen Fundamental-Fortschrittes.

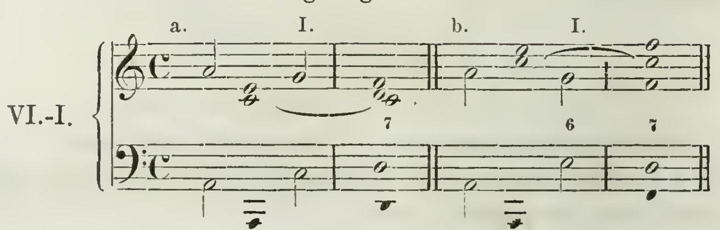


Hiebei gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 11, jene der Stimmen hingegen auf § 26 im Allgemeinen, und § 26 C im Besonderen.

Die Septimenharmonie der I. Stufe ist nach dem Dreiklange der VI. Stufe unmöglich, weil die Sept h des Fundamentes C durch kein Intervall des Dreiklangs der VI. Stufe vorbereitet werden kann, wie nachfolgendes Beispiel zeigt:



B. Verbindung des Dreiklanges der VI. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b), dem Quartsextaccorde (c), dem Quintsextaccorde (d), dem Terzquartaccorde (e) und dem Secundaccorde (f) der I. Stufe im Durchgange.





Ueber die grammatikalische Erklärung obiger Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss.

Die Fortschreitung der Accordnoten beim Wechsel der Fundamente geschieht überall laut der §§ 23, 24 und 25.

§ 117.

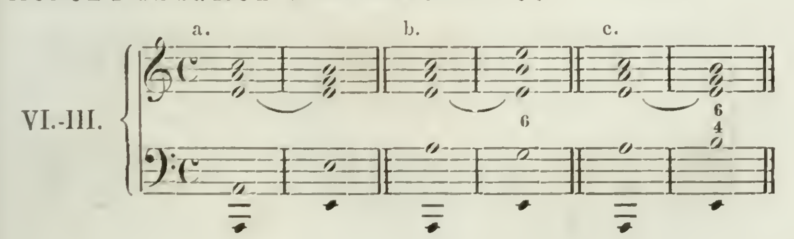
Verbindung der VI. mit der III. Stufe.

Dieselbe ist gleichfalls auf zweierlei Art darzustellen.

A. mittelst wirklicher Fortschreitung des Fundaments von der II. zur VI. Stufe, oder

B. im Durchgange (§ 67) d. i. auf der VI. Stufe mit Benützung der harmonischen Figurirung, der Durchgangs- und Wechselnoten.

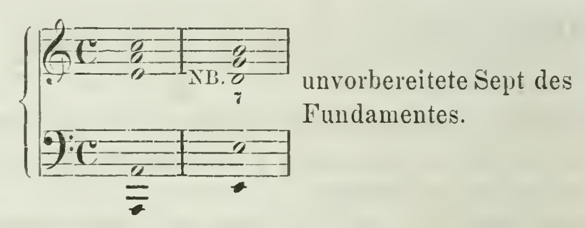
A. Verbindung des Dreiklanges der VI. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b) und dem Quartsextaccorde (c) der III. Stufe, mittelst wirklichen Fundamental-Fortschrittes.



Hiebei gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 11, und jene der Stimmen auf § 26 überhaupt und § 26 A insbesondere.

Der unvorbereitete Eintritt des Basses beim Quartsextaccorde des Beispieles c ist desswegen gestattet, weil seine Quart e vorbereitet ist.

Die Verbindung des Dreiklangs der VI. Stufe mit der Septharmonie der III. Stufe ist unmöglich, weil die Sept d des Fundamentes E durch kein Intervall der VI. Stufe vorbereitet werden kann, z. B.:



unvorbereitete Sept des Fundamentes.

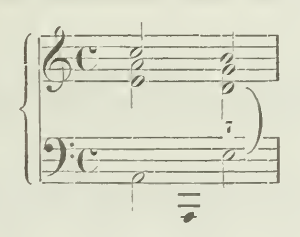
B. Verbindung des Dreiklanges der VI. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b), dem Quartsextaccorde (c), dem Quintsextaccorde (d) und dem Terzquartaccorde (e) der III. Stufe im Durchgange.





Ueber die grammatikalische Erklärung dieser Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss. Hiebei gründet sich die Fortschreitung des Fundaments bei dem Beispiele a auf § 6, bei den übrigen Beispielen auf § 4, hingegen jene der Stimmen bei dem Beispiele a auf § 26 überhaupt und § 26 B insbesondere, und bei den übrigen Beispielen auf die §§ 23, 24 und 25.

Der Sept- und Secund-Accord der III. Stufe ist selbst im Durchgange nach dem Dreiklange der VI. Stufe unmöglich, denn bei dem Septaccorde wären zwei gleichzeitige neue Anschläge dissonirend, wie folgendes Beispiel zeigt:



indem Tenor und Bass zusammen einen Septenanschlag bildeten, und um zum Secundaccord zu gelangen, müsste der Bass a nach d d. i. in die Undecime des Fundamentes d. i. in eine Dissonanz springen, was nicht erlaubt ist, z. B.:



Aufgaben.

Der Schüler beginne zuerst mit dem Sextaccorde, dann mit dem Quartsextaccorde der VI. Stufe und verbinde mit denselben alle möglichen Accorde

der II. Stufe nach § 112,
„ IV. „ „ § 113,
„ VII. „ „ § 114,
„ V. „ „ § 115,
„ I. „ „ § 116 und
„ III. „ „ § 117.

Die Correctur kann nach dem bereits erwähnten Uebungsbuche geschehen.

§ 118.

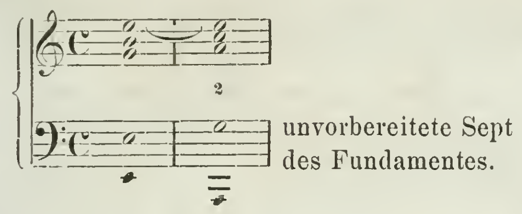
Verbindung der III. mit der VI. Stufe und zwar:

des Dreiklanges der III. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b), dem Quartsextaccorde (c), dem Septaccorde (d), dem Quintsext- (e) und dem Terzquartaccorde (f) der III. Stufe.



Bei allen diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung des Fundaments auf § 12, jene der Stimmen hingegen auf die §§ 23, 24 und 25.

Der Secundaccord der VI. Stufe ist nach dem Dreiklange der III. Stufe nicht möglich, weil die im Basse liegende Sept der VI. Stufe durch den Dreiklang der III. Stufe nicht vorbereitet werden kann, z. B.:



§ 119.

Verbindung der III. mit der I. Stufe, und zwar des Dreiklanges der III. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b), dem Septaccorde (c) und dem Quintsextaccorde (d) der I. Stufe.



Bei allen diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 12 und jene der Intervalle auf § 26 überhaupt und auf § 26 B insbesondere.

Der Quartsextaccord, der Terzquartaccord und Secundaccord der I. Stufe ist nach dem Dreiklange der III. Stufe unmöglich, weil bei beiden Ersteren weder der Bass oder dessen Quart (§ 34), bei Letzterem hingegen die Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden kann, wie folgende Beispiele zeigen:



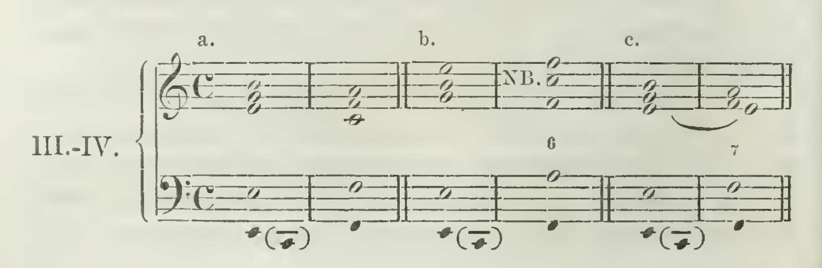
§ 120.

Verbindung der III. mit der IV. Stufe.

Um das Fundament von der III. zur IV. Stufe fortschreiten lassen zu können, ist nach § 45 die Unterlegung der I. Stufe nöthig, auf welch' letztere dann die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, wird die Fortschreitung der Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25 bestimmt.

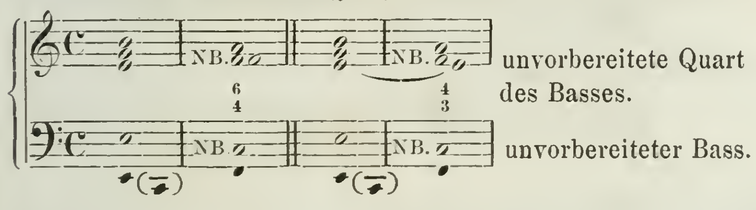
In den folgenden Beispielen ist der Dreiklang der III. Stufe mit dem Dreiklange (a), mit dem Sextaccorde (b), Septaccorde (c), Quintsextaccorde (d) und dem Secundaccorde (e) der IV. Stufe verbunden.





Das NB. im Alt bei b und im Tenor bei d erklärt § 49.

Der Quartsextaccord und Terzquartaccord der IV. Stufe ist nach dem Dreiklange der III. Stufe unmöglich, weil dabei weder der Bass noch seine Quart (§ 34) vorbereitet werden kann, z. B.



unvorbereitete Quart des Basses.

unvorbereiteter Bass.

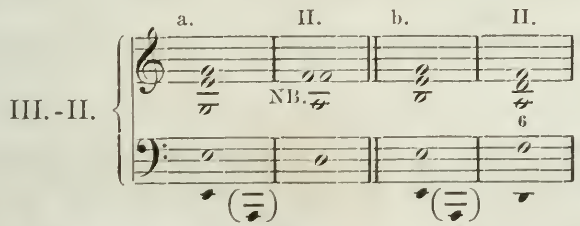
§ 121.

Verbindung der III. Stufe mit der II.

Um das Fundament der III. Stufe zu jenem der II. fortschreiten lassen zu können, ist laut § 45 das Fundament der VI. unterzulegen, auf welch' letzteres dann die Intervalle bezogen werden müssen.

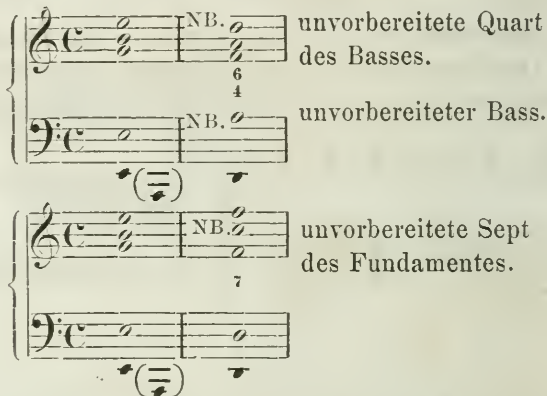
Da durch diese Unterlegung nunmehr das Fundament im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.

In den folgenden Beispielen ist der Dreiklang der III. Stufe mit dem Dreiklange (a) und Sextaccorde (b) der II. Stufe verbunden.



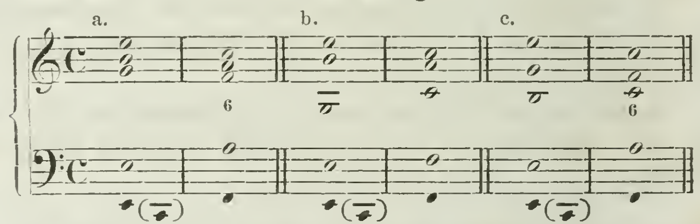
Das NB. im Tenor des Beispiels a erklärt § 49, dass beim Dreiklange des Beispieles a die Quint ausgelassen werden musste, erklärt § 103 ad a.

Mit dem Quartsextaccorde und der Septimenharmonie der II. Stufe ist die Verbindung mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung aus dem Grunde unmöglich, weil bei Ersterem weder der Bass noch seine Quart vorzubereiten ist (§ 34), und bei Letzterer die Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden kann, z. B.



Nun soll aber dennoch gezeigt werden, wie nicht allein der Klang des Quartsextaccordes, sondern auch jener des Quintsext- und Terzquartaccordes mittelst des Vorhaltes der freien Tredecim auf der IV. Stufe erzeugt werden kann.

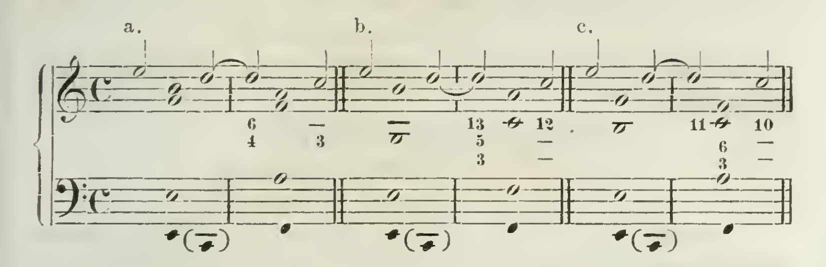
z. B. Einfache harmonische Gestaltung:



Nun werden die Sprünge im Sopran mittels Durchgangsnoten ausgefüllt:



Nun wird die Durchgangs-Non d im Sopran auf dem Fundamente F noch als Tredecime vorgehalten:



endlich obige Durchgänge weggelassen und die Vorhalte frei eingeführt, wie folgende Beispiele zeigen:



so haben wir unmittelbar nach dem Dreiklange der III. Stufe

bei a) den Quartsextaccord,

bei b) den Quintsextaccord, endlich

bei c) den Terzquartaccord

der II. Stufe dem Klange nach, auf der IV. Stufe erzeugt, was zu beweisen war (§ 99 gestattet auch die dissonirenden Anschläge der freien Vorhalte).

§ 122.

Verbindung der III. mit der V. Stufe.

Dieselbe ist auf zweifache Art herzustellen, entweder

A. mittelst wirklicher Fortschreitung des Fundamentes der III. zu jenem der V. Stufe; oder

B. im Durchgange (§ 67) d. i. auf der III. Stufe mit Anwendung der harmonischen Figurirung, der Durchgangs- und Wechselnoten.

A. Verbindung des Dreiklanges der III. Stufe mit dem Dreiklange (a),
„ „ Sextaccorde (b),
„ „ Quartsextaccorde (c),
und nachdem laut § 69 D die Dominant-Sept frei angeschlagen werden darf,
auch mit dem Septaccorde (d),
„ „ „ Quintsextaccorde (e),
„ „ „ Terzquartaccorde (f),
und „ „ „ Secundaccorde (g) der V. (Dominant-) Stufe, mittelst wirklicher Fortschreitung des Fundamentes.



Die Fortschreitung des Fundamentes gründet sich hiebei auf § 12, jene der Intervalle auf § 26 überhaupt und § 26 C insbesondere.

B. Verbindung des Dreiklanges der III. Stufe mit sämmtlichen Accorden der V. Stufe im Durchgange.





Das NB. erklärt den freien Eintritt der Dominantsept laut § 69 D.

Ueber die grammatikalische Erklärung obiger Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss.

Die Fortschreitung der Accordnoten beim Wechsel des Fundamentes geschah überall nach den §§ 23, 24 und 25.

§ 123.

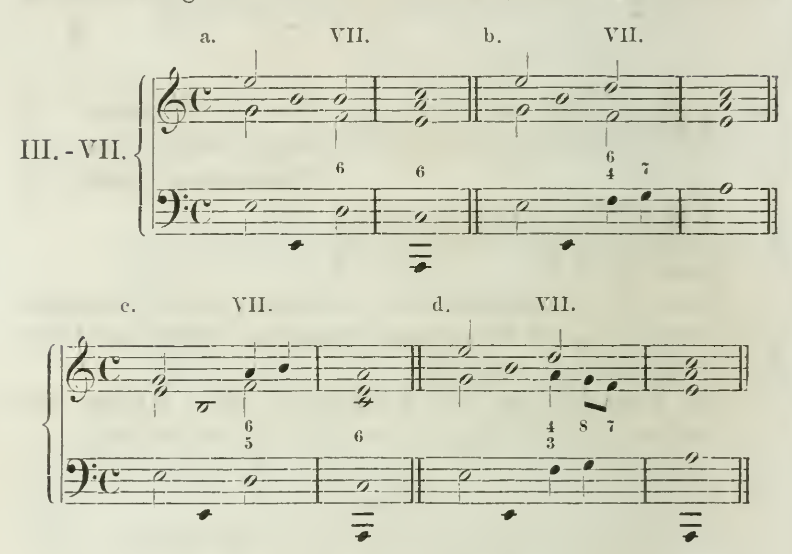
Verbindung der III. mit der VII. Stufe.

Mittelst wirklicher Fundamental-Fortschreitung ist eigentlich blos jene mit dem Sextaccorde der VII. Stufe möglich, weil nur bei diesem von der Freiheit des Lehrsatzes, dass die verminderte Quint nur dann frei eintreten dürfe, wenn sie zum Basse eine Terz oder Sext bildet (siehe § 53), Gebrauch gemacht werden kann.

Es entfällt daher als unbrauchbar die Verbindung mit dem Dreiklange und dem Sextaccorde, ferner aber auch mit allen Accorden der Septharmonie der VII. Stufe, weil auch die Sept des Fundamentes durch kein Intervall der III. Stufe vorbereitet werden kann.

Da die obige Ausbeute eines Accordes eine zu geringe, so versuchen wir die Verbindung der III. mit der VII. Stufe im Durchgange (§ 67) d. i. auf der III. Stufe selbst, mit Anwendung der Durchgangsaccorde.

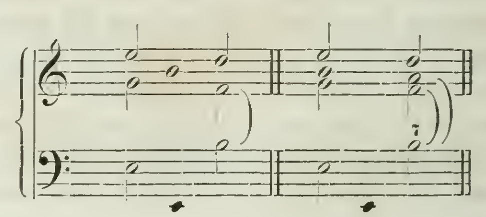
In folgenden Beispielen ist
bei a) der Sextaccord,
„ b) „ Quartsextaccord,
„ c) „ Quintsextaccord und
„ d) „ der Terzquartaccord der VII. Stufe mit dem Dreiklange der III. Stufe verbunden, und zwar:



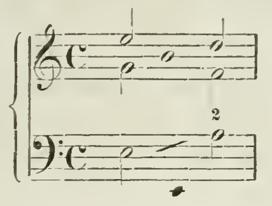
Ueber die grammatikalische Erklärung dieser Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss.

Die Fortschreitung des Fundaments gründet sich auf § 4, jene der Intervalle hingegen auf die §§ 23, 24 und 25.

Die Verbindung mit dem Dreiklange, Sept- und Secundaccorde ist selbst im Durchgange unmöglich, weil hiebei bei den beiden ersteren zwei gleichzeitige neue Anschläge dissonirend wären, wie in folgenden Beispielen die Bögen) zeigen:

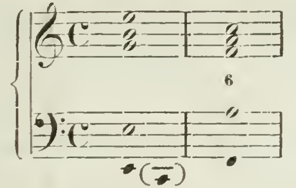


während, um zum Secundaccord der VII. Stufe zu gelangen, der Bass e in die Undecim a des Fundamentes E springen müsste, was unerlaubt ist, weil das sprungweise Fortschreiten einer Stimme, während eines und desselben Fundamentes, nach den Gesetzen der harmonischen Figurirung nur in die Consonanzen des Fundamentes geschehen darf, z. B.

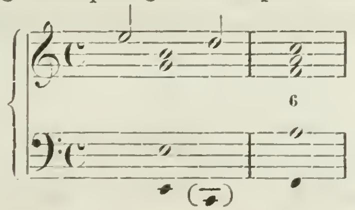


Und dennoch ist nach dem Dreiklange der III. Stufe der Klang eines Secundaccordes der VII. Stufe, mittelst Vorhalts der freien Tredecime und der vorbereiteten Undecime auf der IV. Stufe jedoch erzeugt, zu erhalten, und zwar

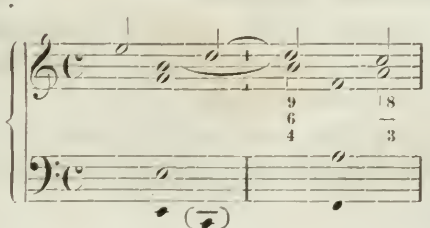
Einfache harmonische Gestaltung:



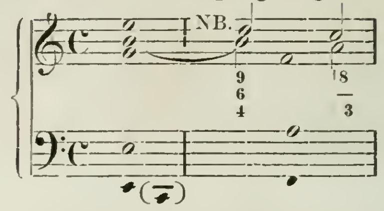
Ausfüllung des Sprunges im Sopran mittelst Durchgang:



Halten wir nun die Non d und Sept h als Undecime und Tredecime vor:



lassen wir nun den Durchgang weg:



so haben wir in der letzten Gestaltung nach dem Dreiklange der III. Stufe unmittelbar den Klang des Secundaccordes der VII. Stufe, jedoch auf der IV. Stufe mittelst des Vorhalts der vorbereiteten Undecim und freien Tredecim erhalten, was zu beweisen war.

Aufgaben.

Der Schüler beginne
zuerst mit dem Sextaccorde, dann mit dem Quartsextaccorde der III. Stufe, und verbinde mit denselben alle möglichen Accorde

der VI. Stufe nach § 118,
„ I. „ „ § 119,
„ IV. „ „ § 120,
„ II. „ „ § 121,
„ V. „ „ § 122 und
„ VII. „ „ § 123.

Die Correctur kann nach dem bereits erwähnten Hülfsbuche geschehen.

§ 124.

Verbindung der VII. Stufe mit der III.

Bevor wir dieselbe bewirken, müssen wir die Intervalle der VII. Stufe etwas näher betrachten.

Wie wir gesehen haben, bestehen die Intervalle der VII. Stufe aus der Octav h, aus der Terz d, endlich aus der verminderten Quint f des Fundaments H.

Die beiden ersten, nämlich Octav und Terz sind Consonanzen, letztere hingegen d. i. die verminderte Quint ist eine Dissonanz.

Als solche bedarf sie laut § 2 Regel 3 nicht allein der Vorbereitung, sondern auch der Auflösung.

Nachdem aber unter Auflösung einer Dissonanz deren stufenweise Fortschreitung abwärts in eine Consonanz verstanden wird, die verminderte Quint f aber beim stufenweisen Herabschreiten nach e gelangt, so kann die Auflösung der verminderten Quint f nur auf jenen Stufen stattfinden, bei welchen unser Auflösungston e Consonanz des Fundaments ist.

Dies ist aber der Fall

auf der III. Stufe, wo e die Octav
„ „ I. „ „ e „ Terz und
„ „ VI. „ „ e „ reine Quint

des Fundaments ist, daher ist eine regelrechte Verbindung der VII. Stufe nur mit der III., I. und VI. möglich, wie übrigens schon § 13 dargethan hat.

Nach dieser kurzen Wiederholung von bereits Gelerntem, gehen wir an die Verbindung der VII. mit der III. Stufe. Der der verminderten Quint vorgesetzte Bogen ⌒ bedeutet, dass sie im vorhergehenden Takte vorbereitet sein muss.

In nachfolgenden Beispielen ist die Verbindung des Dreiklangs der VII. Stufe

bei a) mit dem Dreiklange,
„ b) „ „ Sextaccorde,
„ c) „ „ Quartsextaccorde,
„ d) „ „ Septaccorde,
„ e) „ „ Quintsextaccorde, endlich
„ f) „ „ Terzquartaccorde der III. Stufe

ersichtlich.

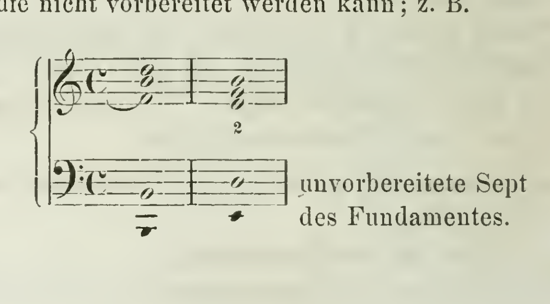




Vor allem Andern sei erwähnt, dass sich hier überall die verminderte Quint regelmässig auflöset. (Siehe Einl. dieses §.)

Ferner gründet sich bei allen obigen Beispielen die Fortschreitung des Fundaments auf § 4, jene der Stimmen hingegen auf die §§ 23, 24 und 25.

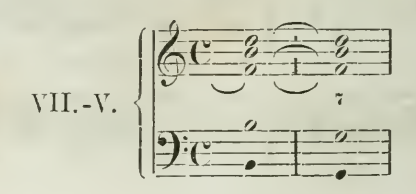
Der Secundaccord der III. Stufe ist nach dem Dreiklange der VII. Stufe nicht möglich, weil die im Basse zu liegen kommende Sept der III. Stufe durch den Bass des Dreiklanges der VII. Stufe nicht vorbereitet werden kann; z. B.



§ 125.

Verbindung der VII. mit der V. Stufe.

Obwohl sich die verminderte Quint der VII. Stufe in keine Consonanz der V. Stufe auflösen kann, so kann sie doch auf letzterer durch Liegenbleiben eine schlechtere Dissonanz werden, was jeder Dissonanz vor ihrer endlichen Auflösung laut § 2 gestattet ist, z. B.



Hier sehen wir die verminderte Quint der VII. Stufe zur Sept der V. Stufe geworden; die bessere Dissonanz hat die schlechtere, so zu sagen, vorbereitet.

Auf diese Weise haben wir nach dem Dreiklange der VII. Stufe wohl den Septaccord der V. Stufe bekommen; der Dreiklang letzterer Stufe aber und seine Verwechslungen scheinen uns verwehrt.

Nun sagt aber die Lehre:

Die verminderte Quint geniesst die Freiheit, bevor sie als Sept einer andern Stufe liegen bleibt, früher in die Octave dieser Stufe zu gehen, z. B.



Hierdurch haben wir aber zuerst den Dreiklang und dann erst den Septaccord der V. Stufe erhalten.

Wir sehen daher in den folgenden Beispielen den Dreiklang der VII. Stufe

bei a) mit dem Dreiklang,
„ b) „ „ Sextaccord,
„ c) „ „ Septaccord,
und „ d) „ „ Terzquartaccorde der V. Stufe

verbunden:



Obenstehende Bezifferung des zweiten Beispieles ist abgekürzt statt $^{6}_{6}\,{}^{-}_{5}$ d. h. die eine Sext bleibt liegen, die andere geht in die Quint, so dass zuerst der Sextaccord, dann der Quintsextaccord erscheint.

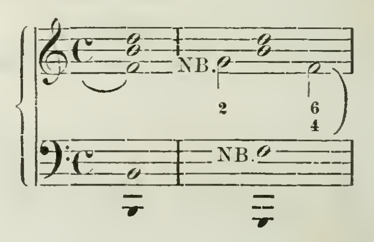


Bei allen diesen Beispielen geschah die Fortschreitung des Fundaments nach § 13, und jene der Stimmen nach § 26 überhaupt und § 26 B insbesondere.

Obwohl bei dem Terzquartaccorde (siehe Beispiel e) weder der Bass oder dessen Quart vorbereitet werden konnte, so ist derselbe doch laut § 115 erlaubt.

Der Secundaccord der V. Stufe ist nach dem Dreiklange der VII. Stufe aus dem Grunde unmöglich, weil die verminderte Quint der letzteren eigentlich als Sept der V. Stufe liegen bleiben sollte, und nur die Freiheit hat, früher in die Octave dieser Stufe zu gehen.

Würde nun, wie dies bei dem Secundaccord der Fall sein muss, auch noch im Basse die Sept des Fundamentes erscheinen, so hätten wir zwei Septen, wie der Bogen) zeigt, also zwei gleiche Dissonanzen, welche sich auflösend in offenbaren Octaven fortschreiten müssten, z. B.



Nun müssen wir aber gleich hier einer Freiheit gedenken, welche jede Dissonanz geniesst, und also lautet:

Jede Dissonanz hat das Recht, vor ihrer Auflösung, in die eine Terz tiefer liegende Consonanz ihres Fundamentes zu springen, nur muss dann dieses Intervall dorthin gehen, wohin eigentlich die Dissonanz behufs ihrer Auflösung gleich hätte gehen sollen.

Auf unsere beide Accord-Dissonanzen angewendet heisst also die Ausnahmsregel:

Die verminderte Quint darf vor ihrer Auflösung in die Terz, die Sept hingegen in die Quint ihres Fundamentes springen.

Es kann daher das letzte Beispiel so darnach geändert werden:



wornach also der Secundaccord möglich erscheint und die doppelten Septen des Fundamentes G vermieden sind.

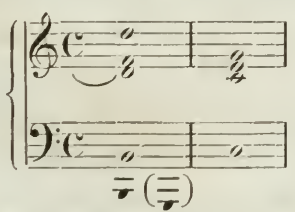
Der Schüler merke sich diese Ausnahmsregel gut, wir werden ihrer öfter bedürfen.

§ 126.

Verbindung der VII. mit der I. Stufe.

Um das Fundament der VII. mit jenem der I. Stufe verbinden zu können, ist nach § 45 die Unterlegung der V. Stufe nöthig, auf welch' letztere dann die Intervalle bezogen werden müssen.

Durch diesen letzteren Bezug wird das h der VII. Stufe zum Leitton, und darf daher als solcher weder verdoppelt werden, noch als gewöhnliche Accord-Sept liegen bleiben, sondern muss, wenn eine Septharmonie der I. Stufe gewünscht würde, als Vorhalt der hinaufgehenden Sept behandelt werden, z. B.



Aus dem gleichen Grunde ist auch der Sextaccord der I. Stufe nach dem Dreiklange der VII. Stufe unmöglich, denn in

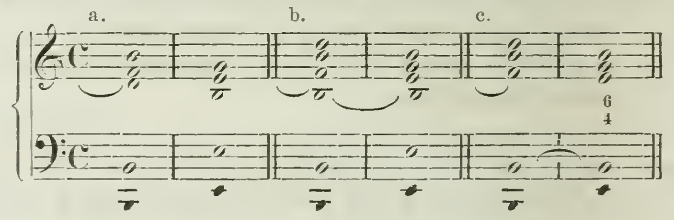
diesem Falle erscheint das h d. i. der Leitton im Basse und hat als solcher seine bestimmte Fortschreitung in die Tonika c; darf also nicht nach e springen (§ 88).

Aber auch keine Septharmonie der I. Stufe ist nach dem Dreiklange der VII. Stufe möglich, weil zu diesem Behufe das h, mithin der Leitton verdoppelt werden müsste, was oben verboten wurde.

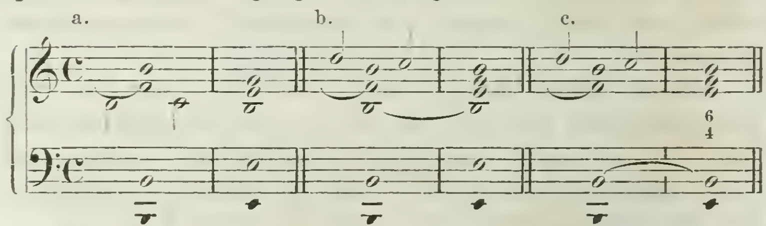
Die Fortschreitung der Stimmen geschah in obigem Beispiele nach den §§ 23, 24 und 25.

Nun soll aber dennoch gezeigt werden, wie nicht allein der Klang des Sextaccordes, sondern auch jener des Quintsext- und Secundaccordes mittelst des Vorhaltes der freien Undecime auf der III. Stufe erzeugt werden kann.

z. B. Einfache harmonische Gestaltung:



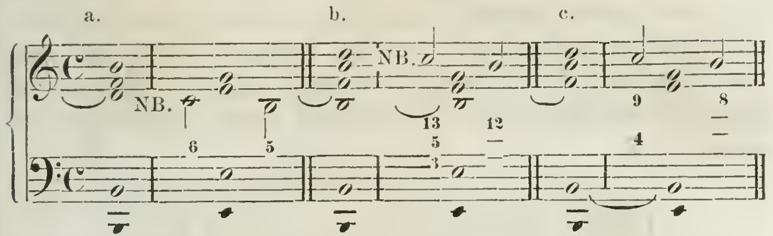
Nun wird der Sprung von d nach h in jedem dieser Beispiele mittelst Durchgangsnoten ausgefüllt:



Nun wird die Durchgangsnon c des Fundamentes H noch auf dem Fundamente E als Tredecime vorgehalten:



endlich, lassen wir den Durchgang weg und führen den Vorhalt frei ein:



so haben wir unmittelbar nach dem Dreiklange der VII. Stufe

bei a) den Sextaccord,

„ b) „ Quintsextaccord und

„ c) „ Secundaccord der I. Stufe dem Klange nach, auf der III. Stufe erzeugt, was zu beweisen war.

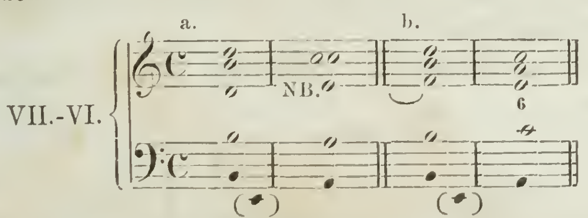
§ 127.

Verbindung der VII. mit der VI. Stufe.

Um das Fundament der VII. mit jenem der VI. Stufe verbinden zu können, ist laut § 45 das Fundament der III. Stufe zu unterlegen, auf welch' Letztere dann die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung nunmehr das Fundament im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.

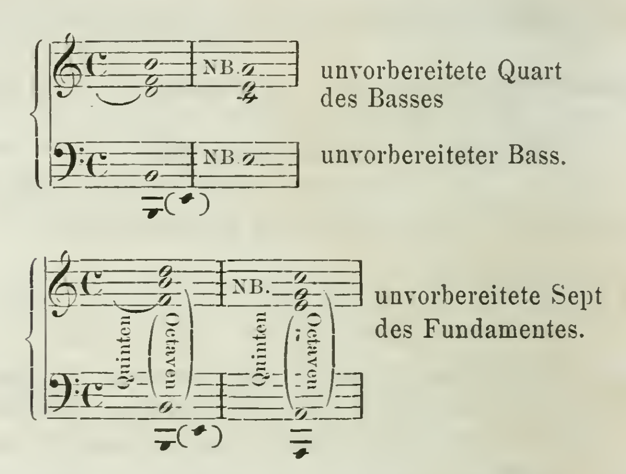
In den folgenden Beispielen ist der Dreiklang der VII. Stufe mit dem Dreiklange (a) und Sextaccorde (b) der VI. Stufe verbunden.



Dass wir im Beispiele a) den Dreiklang der VII. Stufe unvollkommen d. i. mit Auslassung der Quint gesetzt haben, geschah, um die verbotenen Quintenfortschreitungen mit dem Basse zu vermeiden.

Das NB. in diesem Beispiele bezieht sich auf § 49.

Mit dem Quartsextaccorde und der Septimenharmonie der VI. Stufe ist die Verbindung mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung unmöglich, weil bei Ersterem weder der Bass noch dessen Quart vorbereitet werden kann (§ 34), und bei Letzterer die Sept des Fundamentes unvorbereitet eintreten müsste, z. B.



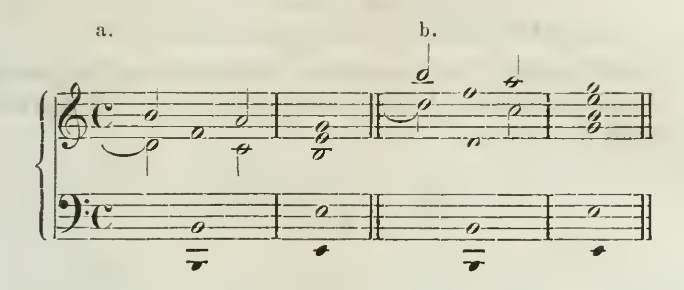
Letzteres Beispiel wäre übrigens auch noch seiner verbotenen Quinten- und Octaven- Fortschreitungen wegen schlecht, wie die Bögen ((und)) zeigen (§ 28).

Doch lässt sich auf der III. Stufe mittelst des freien Vorhaltes der Undecim und Tredecim leicht der Klang des Quartsext- und Terzquart-Accordes der VI. Stufe erzeugen, wie folgende Entwickelungsweise zeigt.

Einfache harmonische Gestaltung ohne Durchgänge und Vorhalte:



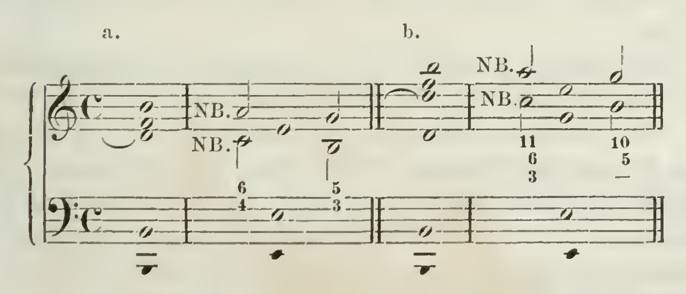
die Sprünge mit Durchgängen ausgefüllt:



die durchgangsweise Sept und Non des Fundamentes H als Undecim und Tredecim auf dem Fundamente E vorgehalten:



nun die Durchgänge weggelassen und somit den Vorhalten nach § 99 der freie Eintritt gestattet:

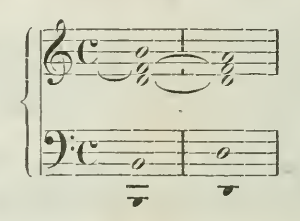


so haben wir unmittelbar nach dem Dreiklange der VII. Stufe
bei a den Klang des Quartsext- und
„ b „ „ „ Terzquart - Accordes der VI.
Stufe erzeugt, was zu beweisen war.

§ 128.

Verbindung der VII. mit der II. Stufe.

Dieselbe ist mittelst wirklichen Fortschritts des Fundamentes der VII. zu jenem der II. Stufe unmöglich, denn, wie aus nachfolgendem Beispiele zu ersehen ist,



müssten die Stimmen, da das Fundament um eine Terz steigt, nach § 26 fortschreiten, d. h. diejenigen Intervalle der VII. Stufe, welche wir für den Dreiklang der II. Stufe brauchen könnten, müssten gleich liegen bleiben, also in unserem obigen Beispiele auch das f der VII. Stufe.

Da aber dieses f als Quint der VII. Stufe eine verminderte Quint, mithin Dissonanz ist, so müsste dieselbe als Terz der II. Stufe, mithin als Consonanz liegen bleiben.

Nun aber haben wir im § 3 erfahren, dass eine Dissonanz, wenn sie sich auf dem nächsten Fundamente schon nicht auflösen kann, wohl als schlechtere Dissonanz, nie aber als Consonanz liegen bleiben dürfe.

Demzufolge hat schon § 13 die wirkliche Fundamentalfortschreitung von der VII. zur II. Stufe verboten.

Wir versuchen demnach, den Dreiklang der VII. Stufe mit dem Klange der Accorde der II. Stufe im Durchgange (§ 67) auf der VII. Stufe selbst zu verbinden, wo die verminderte Quint derselben, verminderte Quint bleibt, und nur zu den hinzutretenden Durchgangs-, Wechsel- oder harmonischen Nebennoten (harmonische Figurirung) in ein scheinbar consonirendes Verhältniss tritt.

In folgenden Beispielen ist

bei a) der Dreiklang,

„ b) „ Sextaccord,

bei c) der Quartsextaccord,
„ d) „ Terzquartaccord und
„ e) „ Secundaccord der II. Stufe mit dem Dreiklange der VII. Stufe verbunden.



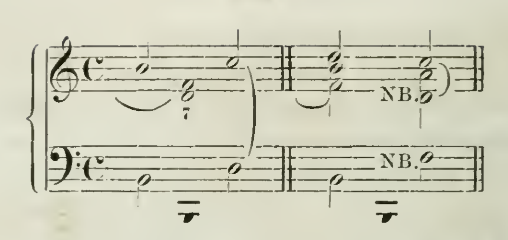
Nachdem zur Erzeugung des Klanges des Sextaccordes der II. Stufe der Bass h in die verminderte Quint f springen musste, zwei Accord-Dissonanzen auf einem und demselben Fundamente nicht bestehen d. h. Accord-Dissonanzen nicht verdoppelt werden dürfen, so musste bei dem Beispiele b die im Tenor befindliche verminderte Quint ausweichen, und dies konnte sie nur dadurch, dass sie von der im § 125 gestatteten Freiheit Gebrauch machte, vor ihrer Auflösung in die Terz ihres Fundamentes zu springen, was durch das NB angezeigt wurde.



Ueber die grammatikalische Erklärung dieser Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss.

Die Fortschreitung des Fundamentes gründet sich auf § 13, jene der Intervalle hingegen auf die §§ 23, 24 und 25.

Die Verbindung mit dem Sept- und Secundaccorde der II. Stufe ist selbst im Durchgange unmöglich, weil hiebei zwei gleichzeitige neue Anschläge dissonirender Natur wären, wie in folgenden Beispielen die Bögen) zeigen:

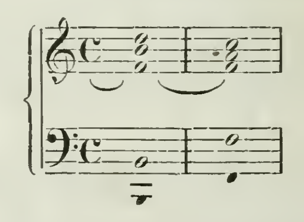


Das NB im Tenor des letzten Beispiels wurde schon beim Beispiele b erklärt.

§ 129.

Verbindung der VII. mit der IV. Stufe.

Dieselbe ist mittelst wirklichen Fortschrittes des Fundamentes der VII. zu jenem der IV. Stufe, aus den Anfangs des § 128 entwickelten Gründen unmöglich, denn auch hier müsste die verminderte Quint, ohne sich auflösen zu können, als Consonanz, d. i. als Octav des Fundamentes liegen bleiben, was aus nachfolgendem Beispiel zu ersehen ist:



Wir versuchen demnach, den Dreiklang der VII. Stufe mit den Accorden der IV. Stufe und zwar dem Klange nach, im Durchgange (§ 67) auf der VII. Stufe selbst zu verbinden.

In folgenden Beispielen ist:

bei a) der Sextaccord,
„ b) „ Quartsextaccord,
„ c) „ Quintsextaccord, und
„ d) „ Terzquartaccord mit dem Dreiklange der VII. Stufe verbunden.



Ueber die grammatikalische Erklärung dieser Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss.

Die Fortschreitung des Fundaments von H nach E gründet sich auf § 4, und jene der Intervalle auf die §§ 23, 24 und 25.

Die Verbindung mit dem Dreiklange, Sept- und Secund-Accorde der IV. Stufe ist selbst im Durchgange unmöglich, und zwar mit den beiden Ersteren, weil der Bass h auf die verminderte Quint f springen müsste, wodurch die schon vorhandene Quint gezwungen wäre nach dem Lehrsatze § 125 in die Terz d auszuweichen, der Ton d aber wieder den Klang der IV. Stufe aufhebt; mit letzterem hingegen, weil der Bass h in die Undecime e des Fundamentes springen müsste, während die sprungweise Fortschreitung eines Intervalles nur dann erlaubt ist, wenn Consonanz in Consonanz springt.

Die folgenden Beispiele erklären dies:

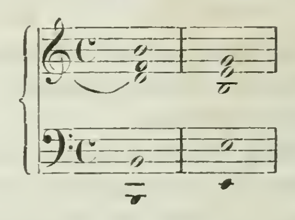


In den ersten beiden Beispielen muss im Tenor die verminderte Quint ausweichen, dadurch erhalten wir aber keine IV. Stufe, da auf der IV. Stufe nur f, a, c und e Accordtöne sind; im letzten Beispiele springt im Basse die Octave h in die Undecim e des Fundamentes H, was gleichfalls nicht erlaubt ist.

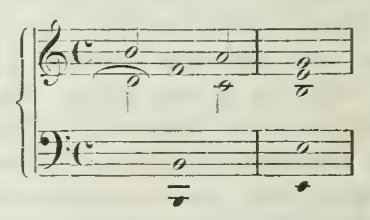
Und dennoch ist der Secundaccord wenigstens dem Klange nach, aber auf der III. Stufe mittelst dreifacher Vorhalte möglich, und zwar

der vorbereiteten Non,
„ freien Undecim und
„ freien Tredecim.

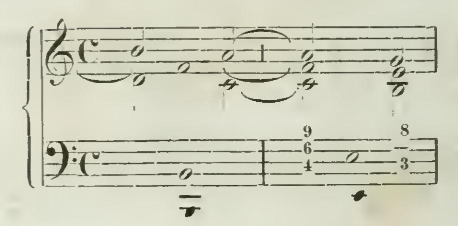
Einfache harmonische Gestaltung:



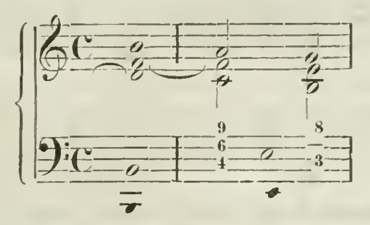
Ausfüllung der Sprünge mittelst Durchgangsnoten:



Nun werden die Non, Undecim und Tredecim vorgehalten:



Nun tritt Undecim und Tredecim frei ein:



und so haben wir im letzten Beispiele wirklich nach dem Dreiklange der VII. Stufe den Klang des Secundaccordes der IV. Stufe erzeugt.

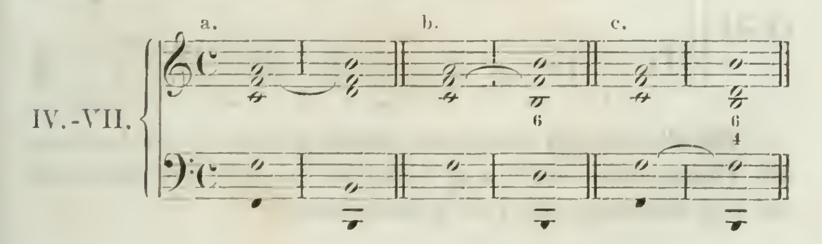
Aufgaben.

Der Schüler beginne
zuerst mit dem Sextaccorde, dann mit dem Quartsextaccorde der VII. Stufe und verbinde mit denselben alle möglichen Accorde
der III. Stufe nach § 124,
„ V. „ „ „ 125,
„ I. „ „ „ 126,
„ VI. „ „ „ 127,
„ II. „ „ „ 128 und
„ IV. „ „ „ 129.

Die Correctur kann nach dem bereits erwähnten Hülfsbuche geschehen.

§ 130.

Verbindung der IV. mit der VII. Stufe und zwar des Dreiklanges der IV. Stufe mit dem Dreiklang (a), dem Sext- (b), dem Quartsext- (c), dem Sept- (d), dem Quintsext- (e) und dem Terzquartaccorde (f) der VII. Stufe.

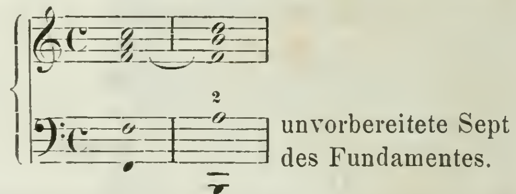




Bei allen diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung der Fundamente auf § 4, jene der Stimmen hingegen auf die §§ 23, 24 und 25.

Auch ist die verminderte Quint der VII. Stufe überall gehörig vorbereitet.

Der Secundaccord der VII. Stufe ist nach dem Dreiklange der IV. Stufe unmöglich, weil die im Basse zu liegen kommende Sept des Fundamentes der VII. Stufe durch den Bass des Dreiklanges der IV. Stufe nicht vorbereitet werden kann; z. B.



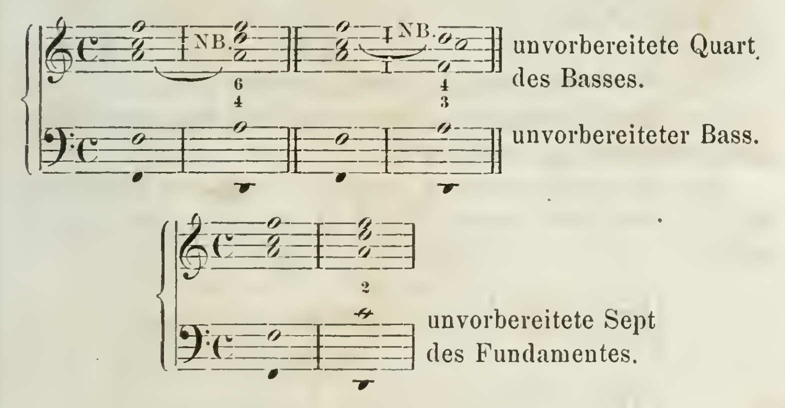
§ 131.

Verbindung der IV. mit der II. Stufe und zwar des Dreiklanges der IV. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b), dem Sept- (c) und Quintsextaccorde (d) der II. Stufe.



Bei allen diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf die §§ 6 und 14, und jene der Intervalle auf § 26 überhaupt und § 26 B insbesondere.

Der Quartsextaccord, Terzquartaccord und Secundaccord der II. Stufe ist nach dem Dreiklange der IV. Stufe unmöglich, weil bei beiden Ersteren weder der Bass noch seine Quart (§ 34), bei Letzterem hingegen die Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden kann, wie folgende Beispiele zeigen:



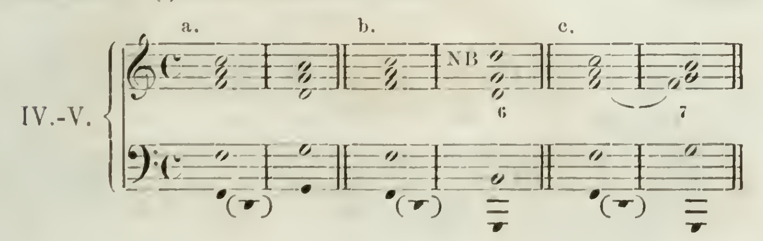
§ 132.

Verbindung der IV. mit der V. Stufe.

Um das Fundament der IV. mit jenem der V. Stufe verbinden zu können, ist laut § 45 die Unterlegung der II. Stufe nöthig, auf welch letztere dann die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, wird die Fortschreitung der Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25 bestimmt.

In den folgenden Beispielen ist der Dreiklang der IV. Stufe mit dem Dreiklange (a), mit dem Sextaccorde (b), dem Septaccorde (c), Quintsextaccorde (d), Terzquartaccorde (e) und Secundaccorde (f) der V. Stufe verbunden.

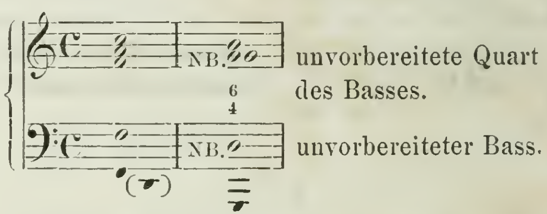




Die NB. in den Beispielen b und d erklärt § 49.

Die NB. im Beispiele e, dass weder der Bass noch seine Quart vorbereitet ist, erklärt § 115.

Der Quartsextaccord der V. Stufe ist nach dem Dreiklange der IV. Stufe nicht erlaubt, laut § 34, wie folgendes Beispiel zeigt:



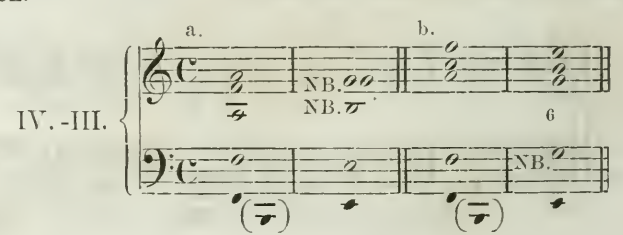
§ 133.

Verbindung der IV. mit der III. Stufe.

Zu dieser Fundamentalverbindung ist als einer stufenweisen, die Unterlegung der VII. Stufe laut § 45 nöthig, auf welch Letztere dann die Intervalle bezogen werden müssen.

Durch diese Unterlegung schreitet das Fundament nunmehr im Zirkel fort, und es bewegen sich daher die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.

In den folgenden Beispielen ist der Dreiklang der IV. Stufe mit dem Dreiklange (a) und Sextaccorde (b) der III. Stufe verbunden.

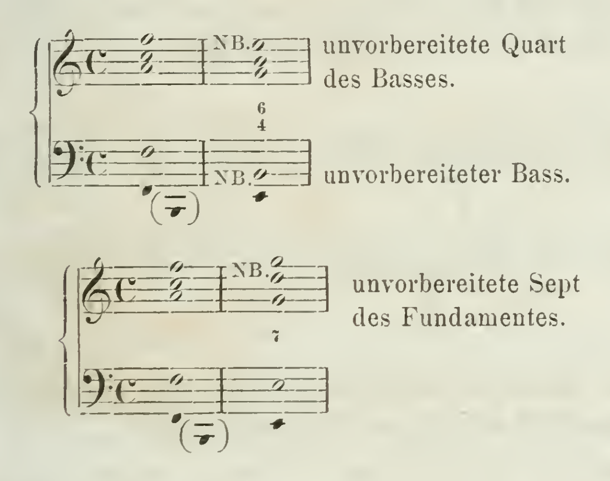


Die NB. in beiden Beispielen erklärt § 49. Weiter dürfte auffallen, dass beim Dreiklange der IV. Stufe im Beispiele a die Quint c ausgelassen wurde.

Die Erklärung hiefür möge im § 103 (ad a) nachgelesen werden.

Mit dem Quartsextaccorde und der Septimenharmonie der III. Stufe ist die Verbindung mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung aus dem Grunde unmöglich, weil

bei Ersterem weder der Bass noch seine Quart laut § 34, und bei Letzterer die Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden kann; z. B.



Nun soll aber dennoch gezeigt werden, wie nicht allein der Klang des Quartsextaccordes, sondern auch jener des Quintsext- und Terzquartaccordes mittelst des Vorhaltes der freien Tredecim auf der V. Stufe erzeugt werden kann.

Einfache harmonische Gestaltung:



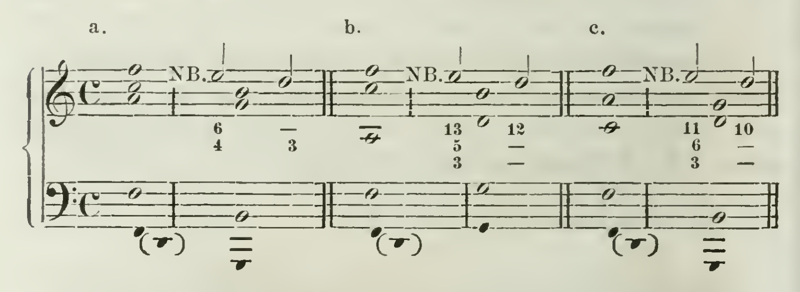
Nun werden die Sprünge im Sopran mittelst Durchgangsnoten ausgefüllt:



Nun wird die Durchgangs-None des Fundamentes D noch als Tredecim des Fundaments G vorgehalten:



Endlich werden die Durchgänge weggelassen und die Vorhalte frei eingeführt, wie folgende Beispiele zeigen:



so haben wir unmittelbar nach dem Dreiklange der IV. Stufe

bei a) den Quartsextaccord,

bei b) den Quintsextaccord, endlich

bei c) den Terzquartaccord der III. Stufe dem Klange nach auf der V. Stufe erzeugt, was zu beweisen war.

§ 134.

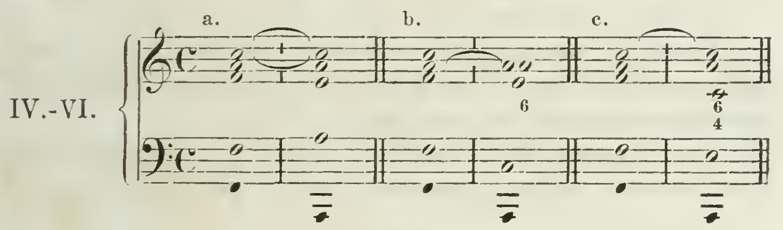
Verbindung der IV. mit der VI. Stufe.

Dieselbe ist auf zweifache Art herzustellen, entweder:

A. mittelst wirklicher Fortschreitung des Fundamentes der IV. zu jenem der VI. Stufe, oder

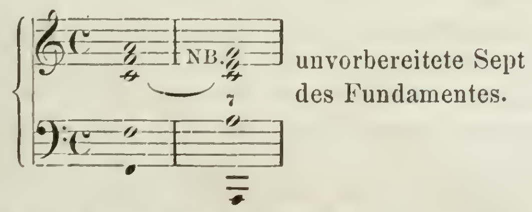
B. im Durchgange (§ 67) d. i. auf der IV. Stufe mit Anwendung der harmonischen Figurirung, der Durchgangs- und Wechselnoten.

A. Verbindung des Dreiklanges der IV. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b) und dem Quartsextaccorde (c) der VI. Stufe, mittelst wirklicher Fundamental-Fortschreitung, und zwar:



Hiebei gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 6 und 14, jene der Stimmen hingegen auf § 26 überhaupt, und § 26 C im Besonderen.

Die Septimenharmonie der VI. Stufe ist nach dem Dreiklange der IV. Stufe mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung nicht erlaubt, weil die Sept g der VI. Stufe durch kein Intervall der IV. Stufe vorbereitet werden kann, z. B.:



unvorbereitete Sept des Fundamentes.

B. Verbindung des Dreiklanges der IV. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sext- (b), dem Quartsext- (c), dem Quintsext- (d), dem Terzquart- (e) und dem Secundaccord (f) der VI. Stufe im Durchgange.



Die NB. in den Beispielen c, d und e erklärt § 53.

Ueber die sonstige grammatikalische Erklärung obiger Beispiele geben die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss.

Die Fortschreitung der Accordnoten beim Wechsel des Fundamentes geschieht immer nach den §§ 23, 24 und 25.

§ 135.

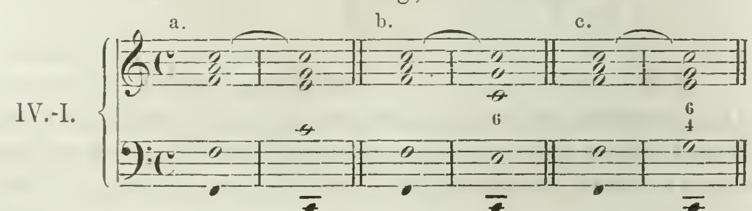
Verbindung der IV. mit der I. Stufe.

Dieselbe ist gleichfalls auf zweierlei Art darzustellen.

A. mittelst wirklicher Fortschreitung des Fundaments von der IV. zur I. Stufe, oder

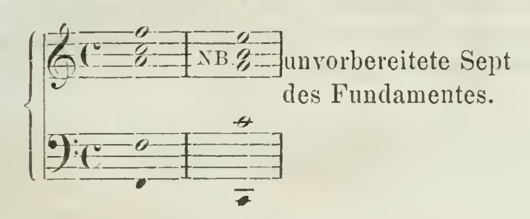
B. im Durchgange (§ 67) d. i. auf der IV. Stufe mit Benützung der harmonischen Figurirung, der Durchgangs- und Wechselnoten.

A. Verbindung des Dreiklanges der IV. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b) und dem Quartsextaccorde (c) der I. Stufe mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung, und zwar



Hiebei gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 5 und 14, und jene der Intervalle auf § 26 überhaupt und § 26 A insbesondere.

Die Verbindung des Dreiklanges der IV. Stufe mit der Septharmonie der I. Stufe ist bei wirklichem Fundamental-Fortschritt nicht erlaubt, weil die Sept h des Fundamentes C durch kein Intervall der IV. Stufe vorbereitet werden kann, z. B.



B. Verbindung des Dreiklanges der IV. Stufe mit dem Dreiklange (a), Sextaccorde (b), dem Quartsextaccorde (c), dem Quintsext- (d) und dem Terzquartaccorde (e) der I. Stufe im Durchgange.

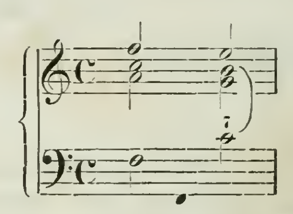


Ueber die grammatikalische Erklärung dieser Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss.

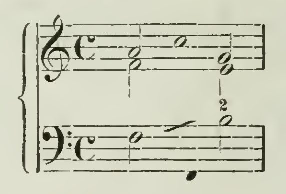
Das Fundament schreitet um eine Terz abwärts nach § 5 und 6 fort, und desswegen war bei den Beispielen c und e, in welchen der Bass stufenweise auf die Non gelangt, die Vorsicht nicht nothwendig, von welcher § 68 G spricht.

Die Stimmen bewegen sich nach dem § 26 überhaupt und insbesondere nach § 26 B.

Der Sept- und Secundaccord der I. Stufe ist selbst im Durchgange nach dem Dreiklange der IV. Stufe unmöglich; denn bei dem Septaccorde wären zwei gleichzeitige neue Anschläge dissonirend, wie folgendes Beispiel zeigt:



indem Alt und Bass zusammen einen Septanschlag bildeten, und um zum Secundaccord zu gelangen, müsste der Bass f nach h d. i. in die Undecime des Fundamentes, also in eine Dissonanz springen, was nicht erlaubt ist, z. B.



Aufgaben.

Der Schüler beginne
zuerst mit dem Sextaccorde, dann mit dem Quartsextaccorde der IV. Stufe, und verbinde mit denselben alle möglichen Accorde
der VII. Stufe nach § 130,
„ II. „ „ § 131,
„ V. „ „ § 132,
„ III. „ „ § 133,
„ VI. „ „ § 134 und
„ I. „ „ § 135.

Die Correctur kann nach dem erwähnten Uebungsbuche geschehen.

Wenn der Schüler den bisherigen Lehrstoff gründlich durchgearbeitet hat, so muss sich ihm die Ueberzeugung aufgedrungen haben, dass wir die

Vorhalte, harmonische Figurirung, Durchgangs- und Wechselnoten

nur dann zur Accordbildung verwendet haben, wenn bei wirklichem Fundamentalfortschritt

1. eine Dissonanz entweder nicht hätte vorbereitet werden, oder
2. eine Dissonanz sich nicht hätte auflösen können.

Da wir von § 32 angefangen die diatonische Verbindung aller Stufen unter einander, mit Dreiklangsharmonieen beginnend, durchgearbeitet haben, so soll dasselbe nun mit Septharmonieen beginnend geschehen.

§ 136.

Diatonische Verbindung der Stufen mit Septharmonieen beginnend.

Bis jetzt haben wir immer mit einem Dreiklang begonnen, und die Ausarbeitungen mit Sext- und Quartsextaccorden beginnend, dem Schüler überlassen.

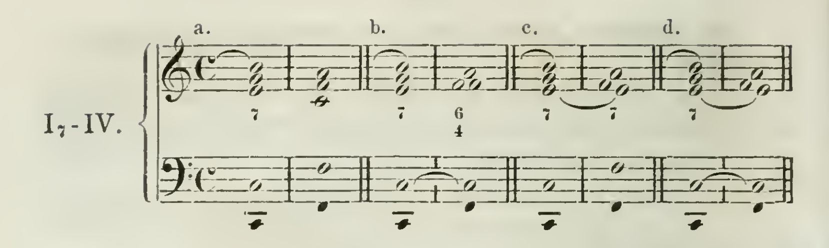
Jetzt wollen wir mit Septaccorden beginnen, sämmtliche Stufen durcharbeiten, und den Beginn mit Quintsext-, Terzquart- und Secund-Accorden wieder dem Schüler überlassen.

Die Arbeit soll nach den bisherigen Grundsätzen geschehen, nur haben wir die weitere Beschränkung, dass wir auf die richtige Auflösung der Sept des Fundaments immer billige Rücksicht nehmen.

§ 137.

Verbindung des Septaccords der I. Stufe mit der IV. Stufe; und zwar

mit deren Dreiklang (a),
„ „ Quartsextaccord (b),
„ „ Septaccord (c) und
„ „ Terzquartaccord (d).



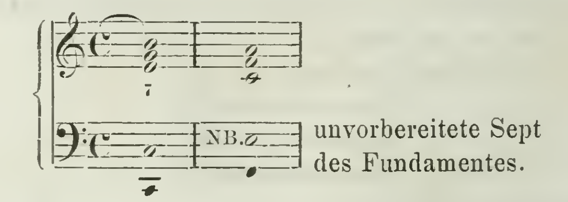
Beweis der Richtigkeit.

1. I_7 bedeutet, dass mit einem Accord der Septharmonie der I. Stufe, hier mit dem Septaccord begonnen wurde.
2. Die Fundamentalfortschreitung gründet sich auf § 4.
3. Die Stimmenfortschreitung gründet sich auf die §§ 23, 24 und 25.
4. Die Sept h wurde überall richtig aufgelöst.

Nach einer Septharmonie der I. Stufe ist der Sext-, Quintsext- und Secund-Accord der IV. Stufe nicht erlaubt, und zwar: die beiden ersten desswegen, weil dorthin, wohin die Sept gehen muss, die Octave desselben Fundamentes nicht gehen darf, z. B.



dieses Verbot wurde im § 81 B begründet;
der Secundaccord aber desswegen, weil bei ihm die Sept des Fundaments im Basse liegen muss, dieselbe aber durch den Bass des Septaccords der I. Stufe nicht vorbereitet werden kann, wie z. B.



Der der Sept jedes Anfangs-Accordes beigesetzte Bogen ‿ bedeutet, dass sie im vorhergehenden Accorde vorbereitet sein muss.

§ 138.

Verbindung des Septaccords der I. Stufe mit der VI. Stufe und zwar:



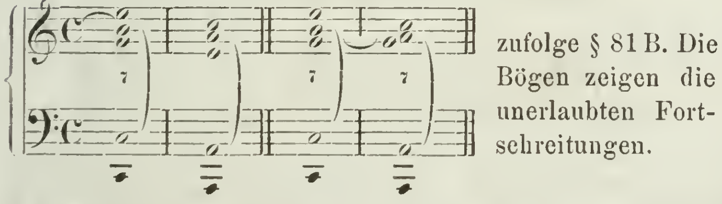
Bei a mit dem Sextaccord und bei b mit dem Quintsextaccord. Die Fortschreitung des Fundamentes gründet sich auf § 6, jene der Stimmen auf § 26 überhaupt, und § 26 B insbesondere.

Die Sept h der I. Stufe löst sich auf der VI. Stufe regelrecht auf.

Dieser § steht übrigens in Beziehung zu den §§ 39 bis 44.

Unmöglich zu verbinden ist der Septaccord der I. Stufe

1. mit dem Dreiklange und dem Septaccorde der VI. Stufe, wie z. B.



zufolge § 81 B. Die Bögen zeigen die unerlaubten Fortschreitungen.

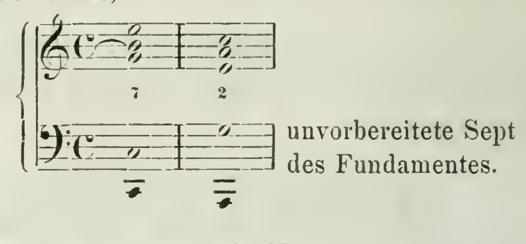
2. mit dem Quartsext- und Terzquartaccorde der VI. Stufe, laut § 34 und zwar:



unvorbereitete Quart des Basses

unvorbereiteter Bass.

3. mit dem Secundaccord der VI. Stufe, weil die im Basse zu liegen kommende Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden könnte, z. B.



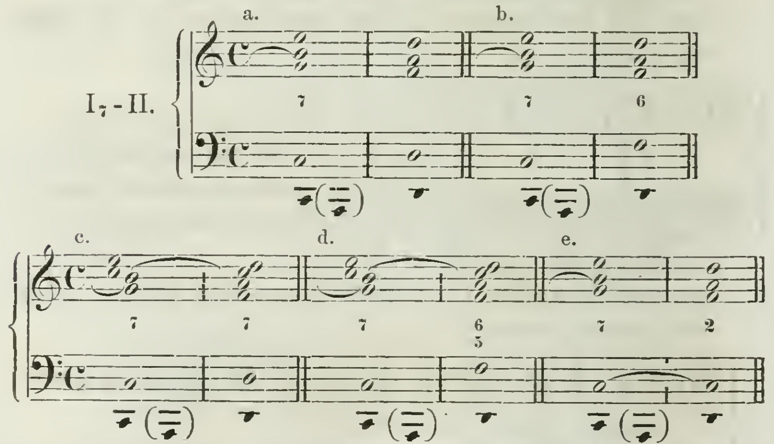
§ 139.

Verbindung des Septaccordes der I. Stufe mit der II. Stufe. (Siehe die §§ 45 bis 51.)

Zur Verbindung der I. mit der II. Stufe ist es laut § 45 nothwendig, das Fundament der VI. Stufe unterzulegen, auf welch Letzteres dann die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.

In den folgenden Beispielen ist der Septaccord der I. Stufe mit dem Dreiklange (a), Sext- (b), Sept- (c), Quintsext- (d) und Secundaccord (e) der II. Stufe verbunden.



Die Sept h der I. Stufe, welche zu dem unterlegten Fundamente A Non geworden ist, löst sich in obigen Beispielen überall regelrecht auf.

Nicht erlaubt ist die Verbindung des Septaccordes der I. Stufe mit dem Quartsext- und Terzquartaccorde der II. Stufe und zwar laut § 34 und § 81 B.



§ 140.

Verbindung des Septaccordes der I. Stufe mit der VII. Stufe. (Siehe die §§ 52 bis 58.)

Um die I. mit der VII. Stufe verbinden zu können, wäre vor allem laut § 45 nöthig, die IV. Stufe unterzulegen.

Aber selbst dieses Mittel kann uns nicht zum Ziele führen, denn die Sept h der I. Stufe muss sich nach a auflösen, was auf der VII. Stufe aus dem Grunde nicht geschehen kann, weil diese Stufe keine Consonanz a hat.

Als Consonanz darf aber die Sept h auch nicht liegen bleiben, was sie auf der VII. Stufe offenbar thun müsste, mithin ist die Verbindung des Septaccordes der I. Stufe mit der VII. Stufe mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung unmöglich.

Es bleibt daher nichts anderes übrig, als den Klang der VII. Stufe entweder

1. mittelst Vorhalte auf einer andern, z. B. auf der II. Stufe; oder
2. im Durchgange (§ 67) auf der I. Stufe zu erzeugen, z. B.

1. Mittelst strengen Vorhaltes der Tredecim auf der II. Stufe (siehe § 86 A und B).

Einfache harmonische Gestaltung:

a. b. c. d.

Nun die Sept h, welche auf dem unterlegten Fundamente A zur Non geworden ist, auf dem Fundamente D als Tredecime vorgehalten, und zwar



und so haben wir nach dem Septaccorde der I. Stufe auf der II. Stufe mittelst Vorhaltes der Tredecim

bei a) den Klang des Sext-,
„ b) „ „ „ Quartsext-,
„ c) „ „ „ Quintsext- und
„ d) „ „ „ Terzquartaccordes erzeugt, was

zu beweisen war.

Das NB. im Beispiele d bezieht sich auf den durch § 49 erlaubten Hinaufschritt des Tenors.

Der Klang des Dreiklanges, des Sept- und Secund-Accordes der VII. Stufe ist nach dem Sept-Accord der I. Stufe selbst mit Vorhalten unmöglich, wie folgende Beispiele zeigen:



Bei a haben wir wohl den Dreiklang, aber abgesehen, dass ein und derselbe Vorhalt doppelt erscheint, was bei der späteren Auflösung zu offenbaren Octaven führen muss, siehe Alt und Bass, schreitet auch noch der Bass mit dem Tenor in offenbaren Quinten fort.

Bei b sehen wir ausser der Octavenfortschreitung zwischen Alt und Bass, auch noch den Auflösungston des freien Tredecimen-Vorhalts ober demselben liegen, was laut Regel 7 des § 71 verboten ist.

In allen drei Beispielen aber ist die Regel (siehe § 81 B) verletzt: dass dorthin, wo die Sept des Fundaments hingehen muss, die Octave desselben nicht gehen darf.

Im Beispiele c wird zum Ueberflusse zum unvorbereiteten Basse a, auch noch unvorbereitet dessen Quart d angeschlagen.

2. Im Durchgange auf der I. Stufe, z. B.

VII.



Hier ist nach dem Septaccorde der I. Stufe der Klang des Sextaccordes der VII. Stufe im Durchgange auf der I. Stufe erzeugt.

Ueber die grammatikalische Richtigkeit dieses Beispieles geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze vollkommenen Aufschluss.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschieht nach den §§ 23, 24 und 25.

Mit den übrigen Accorden der VII. Stufe ist jedoch die Verbindung des Septaccordes der I. Stufe selbst im Durchgange nicht möglich, wie folgende fehlerhafte Beispiele zeigen:



Bei a und c erscheint zur Accordsept auch noch dieselbe Sept durchgangsweise im Basse.

Nun sagt aber die Regel:

Wenn auf einem Fundamente bereits eine Accorddissonanz vorhanden ist, so darf dieselbe Dissonanz in einer andern Stimme nur dann durchgangs- oder wechselnotenweise eintreten, wenn es der Accorddissonanz möglich ist, auszuweichen, d. i. in das eine Terz tiefer liegende consonirende Intervall ihres Fundamentes zu springen; das war aber unserer Accordsept h in den Beispielen a und c nicht möglich; denn hätten wir sie nach g in die Quint des Fundamentes C indessen ausweichen lassen, während der Bass wechselnotenweise die Sept h ergriffen hat, so hätten wir nicht den Klang der VII. Stufe erhalten.

In den Beispielen b, d und e springt der Bass zu den Durchgangstönen f und a, was zufolge § 61 Regel 1 verboten ist.

Zum Ueberflusse endlich schreitet bei a der Bass mit dem Alt in offenbaren Quinten fort, und ist bei c der gleichzeitige neue Anschlag im Alt und Bass a—h ein dissonirender.

§ 141.

Verbindung des Septaccords der I. Stufe mit der III. Stufe (siehe §§ 68 A bis G).

Da sich auf der III. Stufe unsere Sept h nicht auflösen kann, sondern sogar als Consonanz liegen bleiben müsste, so

müssen wir die angeregte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen suchen.

In den folgenden Beispielen ist nach dem Septaccorde der I. Stufe bei (a) der Dreiklang, bei (b) der Sext-, bei (c) der Quartsext-, bei (d) der Quintsext-, bei (e) der Terzquart- und bei (f) der Secundaccord der III. Stufe dem Klange nach auf der I. Stufe im Durchgange erzeugt.

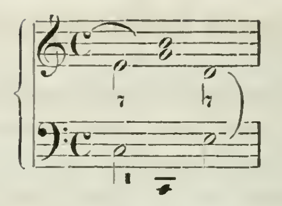


Ueber die grammatikalische Erklärung obiger Beispiele geben die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

Dass in den Beispielen c und e die Sept h in die Quint g des Fundamentes ausweichen musste, geschah desswegen, weil im Basse die Octave c im Durchgange die Sept h nahm. (Siehe Lehrsatz § 140.) Beim Wechsel des Fundamentes musste dann selbstverständlich die Quint g nach a fortschreiten, weil die Auflösung der Sept h wohl verzögert werden, aber nicht unterbleiben durfte (siehe Lehrsatz im § 125).

Die Fortschreitung der Stimmen beim Wechsel des Fundamentes geschah nach den §§ 23, 24 und 25.

Dass nach dem Septaccorde der I. Stufe jener der III. Stufe selbst im Durchgange nicht zu erzeugen war, erhellt daraus, weil, wie im nachfolgenden Beispiele der Bogen zeigt, ein Septen-, mithin ein dissonirender Anschlag erfolgt wäre.



§ 142.

Verbindung des Septaccordes der I. Stufe mit der V. Stufe.

Da sich auf der V. Stufe unsere Sept h nicht auflösen könnte, sondern sogar als Consonanz liegen bleiben müsste, so müssen wir obige Verbindung im Durchgange herzustellen suchen (§ 67).

In nachfolgenden Beispielen ist nach dem Septaccorde der I. Stufe bei (a) der Dreiklang, bei (b) der Sext-, bei (c) der Quartsext-, bei (d) der Sept-, bei (e) der Quintsext- und bei (f) der Terzquartaccord der V. Stufe dem Klange nach auf der I. Stufe im Durchgange erzeugt.

Die grammatikalische Erklärung obiger Beispiele liefern die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschah nach den §§ 23, 24 und 25.

Die Ausweichung der Sept h in die Quint g bei den Beispielen b und e geschah aus demselben Grunde, wie bei den Beispielen c und e des § 141, und wurde dort eingehend erklärt.

Der dissonirende Anschlag der Sept im Beispiele d zwischen Alt und Bass, und der Secund im Beispiele e zwischen Sopran und Alt rechtfertigt die Regel des § 69 D, wornach die Dominant-Sept frei ist.

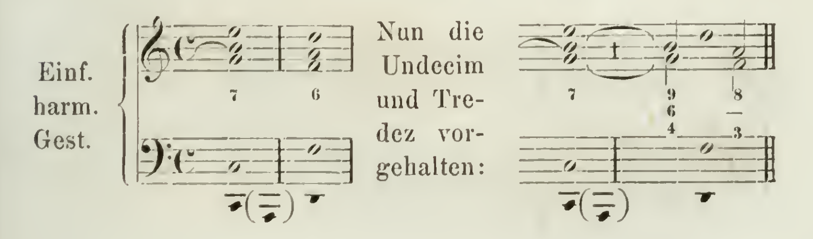
Wir haben zwar hier nicht die wirkliche Dominantstufe, aber doch den Klang derselben.

Der Klang des Secundaccordes der V. Stufe ist im Durchgange nicht zu erzeugen, weil, wie nebenstehendes Beispiel zeigt:



der Bass auf die Durchgangs-Undecime hinspringen müsste, Durchgänge aber nur stufenweise erreicht werden dürfen.

Um jedoch den Klang des Secundaccordes der V. Stufe dennoch unmittelbar nach dem Septaccorde der I. Stufe zu erhalten, versuchen wir denselben auf der II. Stufe mittelst des Undecimen- und Tredecimen-Vorhaltes zu erreichen.



Aus der Sept resp. Non h des Fundamentes A, wird Tredecime und aus der Quint resp. Sept g des Fundamentes A, wird Undecim des Fundamentes D.

Die Vorhalte erklären vollständig die §§ 79 B und 86 B.

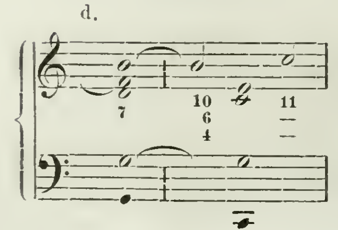
Aufgaben.

Der Schüler beginne nun
mit dem Quintsext-, dann
„ „ Terzquart-, endlich
„ „ Secundaccord der I. Stufe und verbinde dieselben mit allen möglichen Accorden
der IV. Stufe nach § 136,
„ VI. „ „ § 137,
„ II. „ „ § 138,
„ VII. „ „ § 139,
„ III. „ „ § 140 und
„ V. „ „ § 141.

§ 143.

Verbindung des Septaccordes der V. Stufe mit der I. Stufe (siehe § 100 A und B), und zwar mit deren Dreiklange (a), Quartsextaccorde (b), Septaccorde (c) und Terzquartaccorde (d).





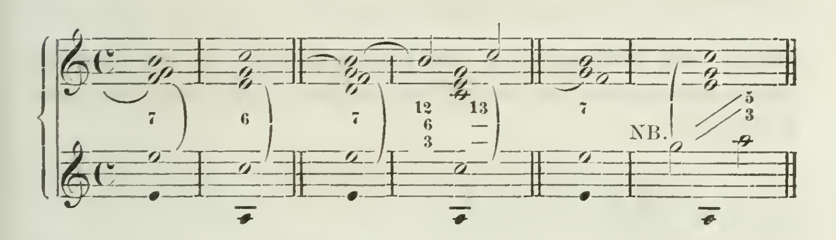
Bei diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung des Fundaments auf § 16, und jene der Stimmen auf die §§ 23, 24 und 25.

Auch konnte sich die Sept der V. Stufe regelrecht auflösen.

Dass in den Beispielen c und d der Sept- und Terzquartaccord der I. Stufe nicht wirklich, sondern nur dem Klange nach mittelst des Vorhalts der hinaufgehenden Sept erzeugt wurden, geschah desswegen, weil laut § 88 der Leitton nicht als wirkliche Sept liegen bleiben darf.

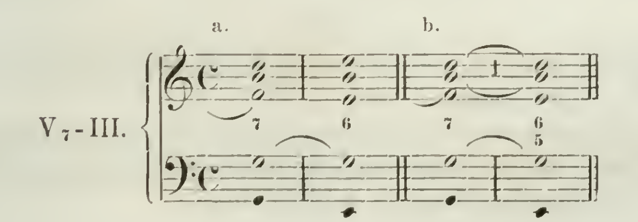
Unmöglich sind endlich der Sext-, Quintsext- und Secundaccord der I. Stufe. Bei den beiden Ersteren müsste die Octave dorthin gehen, wohin die Sept gehen muss (was laut § 81 B verboten ist), bei dem Letzteren müsste der Auflösungston ober seinem im Basse nach § 99 frei eintretenden Vorhalte erklingen, was laut § 71 Regel 7 verboten ist.

In folgenden Beispielen machen die) die Fehler ersichtlich.

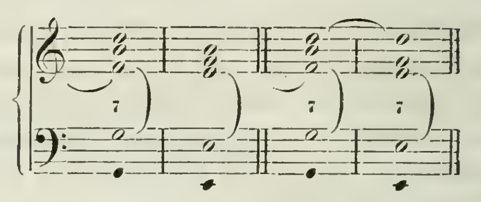


§ 144.

Verbindung des Septaccords der V. Stufe mit der III. Stufe (siehe § 101), und zwar mit deren Sextaccorde (a) und Quintsextaccorde (b).



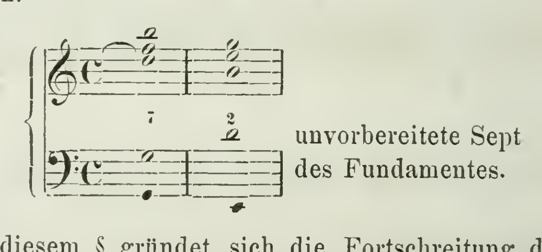
Unmöglich sind jedoch der Dreiklang und Septaccord der III. Stufe, weil die Octave mit der Sept gleiche Fortschreitung hätte, was § 81 *B* verbietet; z. B.



ferner der Quartsext- und Terzquartaccord der III. Stufe, weil weder der Bass noch seine Quart vorbereitet werden kann (siehe § 34);



endlich der Secundaccord der III. Stufe, weil die im Basse zu liegen kommende Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden kann.



In diesem § gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 16, und jene der Stimmen auf § 26 und 26 B.

§ 145.

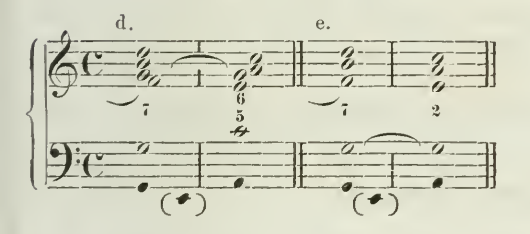
Verbindung des Septaccordes der V. Stufe mit der VI. Stufe (siehe § 102).

Als stufenweise Fundamentalfortschreitung erfordert dieselbe laut § 45 die Unterlegung der III. Stufe, auf welch Letztere daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, so schreiten die Stimmen nach § 23, 24 und 25 fort.

In den folgenden Beispielen ist der Septaccord der V. Stufe mit dem Dreiklange (a), dem Sextaccorde (b), dem Septaccorde (c), dem Quintsextaccorde (d) und dem Secundaccorde (e) der VI. Stufe verbunden





Die Sept f der V. Stufe ist hier überall regelmässig aufgelöst.

In den Beispielen c und d verdoppelten wir die Octave g der V. Stufe, um die Sept g des Fundamentes A vorbereiten zu können.

Der Quartsext- und Terzquartaccord der VI. Stufe ist aus zweierlei Ursachen nicht erlaubt:

1. wäre weder der Bass noch seine Quart vorbereitet (§ 34), und
2. müsste die Octave mit der Sept die gleiche Fortschreitung machen (§ 81 B), wie die Bögen)) anzeigen.



§ 146.

Verbindung des Septaccordes der V. Stufe mit der IV. Stufe.

Um die V. mit der IV. Stufe verbinden zu können, wäre vor Allem laut § 45 nothwendig, die I. Stufe unterzulegen.

Aber selbst dieses Hülfsmittel kann uns nicht zum Ziele führen, denn die Sept f der V. Stufe muss sich nach e auflösen, was aber auf der IV. Stufe wieder unmöglich ist, weil diese Stufe kein e als Consonanz hat.

Liegenbleiben kann aber die Sept f auch nicht, weil sie auf der IV. Stufe als Consonanz liegen bleiben müsste; mithin ist die Verbindung des Septaccordes der V. Stufe mit der IV. Stufe mittelst wirklicher Fundamental-Fortschreitung unmöglich.

Es bleibt daher nichts anderes übrig, als den Klang der IV. Stufe entweder mittelst Vorhalt oder im Durchgange zu erzeugen.

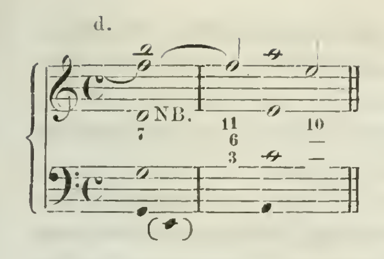
Versuchen wir zuerst dies mittelst des Tredecimen-Vorhalts auf der VI. Stufe.

Einfache harmonische Gestaltung.



Nun die Sept f, welche auf dem Fundamente E zur Non geworden ist, auf dem Fundamente A als Tredecim vorgehalten:





Und so haben wir nach dem Septaccorde der V. Stufe, auf der VI. Stufe mittelst des Vorhaltes der Tredecim

bei a) den Klang des Sext-,
„ b) „ „ „ Quartsext-,
„ c) „ „ „ Quintsext- und
„ d) „ „ „ Terzquartaccordes

erzeugt, was zu beweisen war.

Das NB. im Beispiele d bezieht sich auf den durch § 49 erlaubten Hinaufschritt des Tenors.

Der Klang des Dreiklanges, des Sept- und Secundaccordes der IV. Stufe ist nach dem Septaccorde der V. Stufe selbst mit Vorhalten unmöglich, und zwar aus denselben Gründen, zufolge welcher die gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe nicht möglich waren, was im § 140 nachgelesen werden wolle.

Jetzt versuchen wir den Septaccord der V. Stufe mit dem Klange der IV. Stufe im Durchgange (§ 67) auf der V. Stufe zu verbinden.



Hier ist nach dem Septaccorde der V. Stufe der Klang des Sextaccordes der IV. Stufe im Durchgange auf der V. Stufe erzeugt.

Ueber dic grammatikalische Richtigkeit dieses Beispieles geben die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschieht nach den §§ 23, 24 und 25.

Mit den übrigen Accorden der IV. Stufe ist jedoch die Verbindung des Septaccordes der I. Stufe im Durchgange, und zwar aus denselben Gründen, wie bei den gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe unmöglich, was, um sich nicht unnöthig zu wiederholen, im § 140 nachgelesen werden wolle.

§ 147.

Verbindung des Septaccordes der V. Stufe mit der VII. Stufe (§ 104 A-G).

Da sich auf der VII. Stufe unsere Sept f nicht auflösen könnte, sondern sogar als bessere Dissonanz d. i. als verminderte Quint liegen bleiben müsste, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen; und zwar



Ueber die grammatikalische Erklärung dieser Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschah nach den §§ 23, 24 und 25.

Die Ausweichung des Soprans von h nach d im Beispiele a geschah desswegen, weil der Bass von g in den Leitton h sprang, und zwei Leittöne zu offenbaren Octaven führen müssten.

Die Ausweichung der Sept f in die Quint d in den Beispielen c und e geschah desswegen, weil der Bass g durchgangsweise in die Sept f gehen musste (siehe Regel im § 140).

§ 148.

Verbindung des Septaccordes der V. Stufe mit der II. Stufe (§ 105 B).

Da sich auch auf der II. Stufe unsere Sept f nicht auflösen könnte, sondern durch Liegenbleiben zur Consonanz werden müsste, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen; und zwar



Die grammatikalische Richtigkeit obiger Beispiele beweisen die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

Das NB. im Beispiele b stützt sich auf die Lehrsätze der §§ 125 und 140.

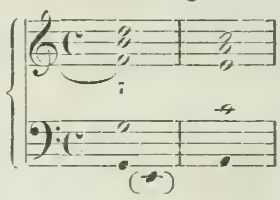
Die Verbindung des Septaccordes der V. Stufe mit dem Klange des Sept-, Quintsext- und Secundaccordes der II. Stufe ist, selbst im Durchgange unmöglich, wie folgende Beispiele zeigen:



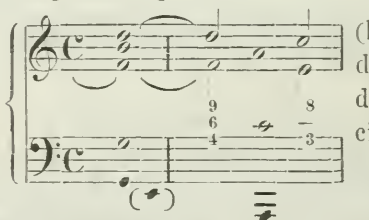
denn bei a ist der neue Anschlag zwischen Sopran und Bass, bei b jener zwischen Alt und Tenor ein dissonirender, wie der Bogen) ersichtlich macht; und
bei c musste der Bass in die Durchgangs-Undecim springen, was nicht erlaubt ist.

Den Klang des Secundaccordes der II. Stufe bekommen wir aber auf der VI. Stufe, wenn wir die Undecim und Tredecim derselben vorhalten, und zwar

Einfache harmonische Gestaltung:



Vorhaltgestaltung:



(hier ist auf dem Fundamente A, f die Tredecim und d die Undecim)

was zu beweisen war.

Aufgaben.

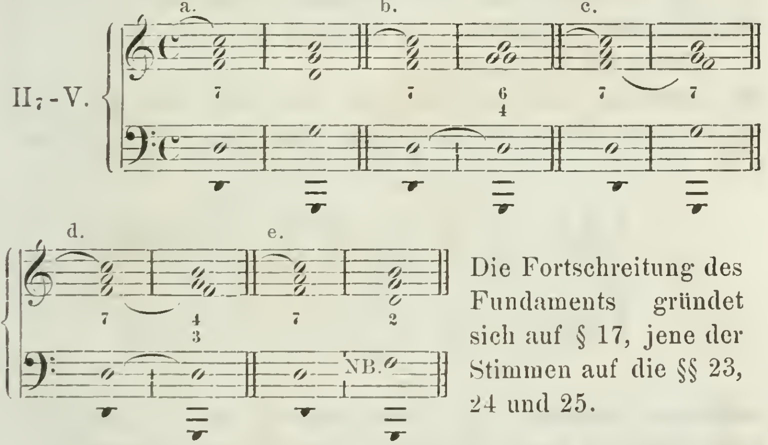
Der Schüler beginne nun
mit dem Quintsext-, dann
„ „ Terzquart-, endlich
„ „ Secundaccord der V. Stufe und verbinde dieselben mit allen möglichen Accorden

der I. Stufe nach § 143,
„ III. „ „ § 144,
„ VI. „ „ § 145,
„ IV. „ „ § 146,
„ VII. „ „ § 147 und
„ II. „ „ § 148.

Die Correctur kann nach dem erwähnten Uebungsbuche geschehen.

§ 149.

Verbindung des Septaccordes der II. Stufe mit der V. Stufe (siehe § 106), und zwar mit deren Dreiklange (a), Quartsext- (b), Sept- (c), Terzquart- (d) und Secundaccorde (e).



Die Fortschreitung des Fundaments gründet sich auf § 17, jene der Stimmen auf die §§ 23, 24 und 25.

Das NB. im letzten Beispiele bezieht sich auf die Freiheit der Dominantsept § 69 D bis G.

Sext- und Quintsextaccord sind nicht zu verbinden, weil Octav und Sept die gleichen Stimmenschritte machen müssten, z. B.



was § 81 B verbietet.

§ 150.

Verbindung des Septaccords der II. Stufe mit der VII. (siehe § 107)

und zwar mit dem Sext- und Quintsextaccorde derselben:



Die Sept c ist überall regelrecht aufgelöst.

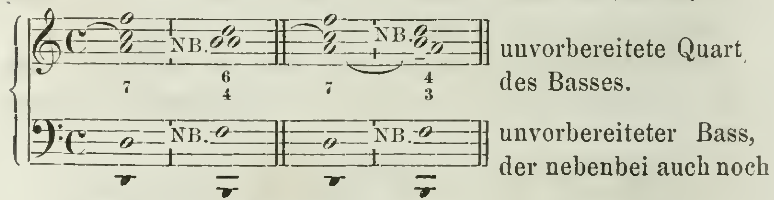
Die Fortschreitung des Fundamentes gründet sich hiebei auf § 17, jene der Stimmen auf § 26 und § 26 B.

Unmöglich sind jedoch

der Dreiklang und Septaccord der VII. Stufe, weil die Octave mit der Sept gleiche Fortschreitung hätte, was § 81 B verbietet; z. B.



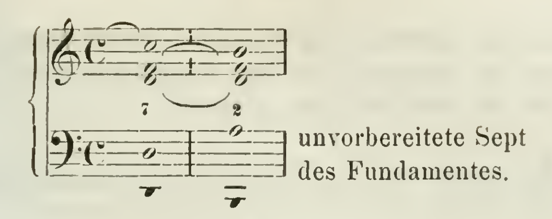
ferner der Quartsext- und Terzquartaccord der VII. Stufe, weil weder der Bass noch seine Quart vorbereitet wäre (siehe § 34):



unvorbereitete Quart des Basses.

unvorbereiteter Bass, der nebenbei auch noch verminderte Quint ist;

endlich der Secundaccord der VII. Stufe, weil die im Basse zu liegen kommende Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden kann, z. B.



§ 151.

Verbindung des Septaccordes der II. Stufe mit der III. Stufe (§ 108).

Als stufenweise Fundamentalfortschreitung erfordert dieselbe laut § 45 die Unterlegung der VII. Stufe, auf welch Letztere daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25, und zwar:



Die Sept c des Fundamentes D löst sich überall regelrecht auf.

In den Beispielen c und d verdoppelten wir die Octav d der II. Stufe, um die Sept d des Fundamentes E vorbereiten zu können.

Der Quartsext- und Terzquartaccord der III. Stufe ist aus zweierlei Ursachen nicht erlaubt:

1. wäre weder der Bass noch seine Quart vorbereitet (§ 34), und
2. müsste die Octav mit der Sept die gleiche Fortschreitung machen (§ 81 B), wie die Bögen)) anzeigen.



§ 152.

Verbindung des Septaccords der II. Stufe mit der I. Stufe (§ 109).

Um die II. mit der I. Stufe verbinden zu können, wäre vor Allem laut § 45 nöthig, die V. Stufe unterzulegen.

Aber auch dadurch gelangten wir nicht zum Ziele, da die Sept c der II. Stufe sich nach h auflösen muss, was auf der I. Stufe unmöglich ist, da diese Stufe kein h als Consonanz besitzt.

Liegenbleiben kann aber die Sept h auch nicht, weil sie dadurch auf der I. Stufe zur Octave d. i. Consonanz würde.

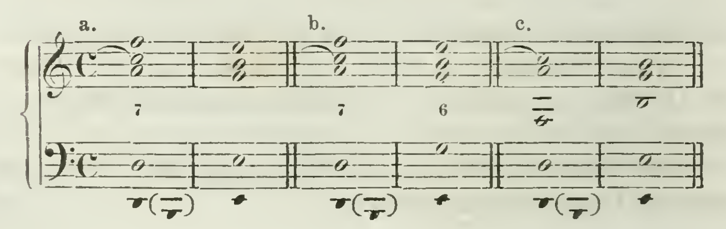
Mithin ist die Verbindung des Septaccordes der II. Stufe mit der I. Stufe mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung unmöglich.

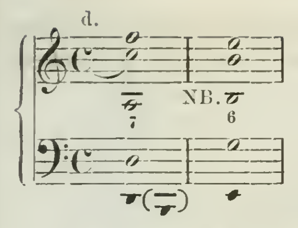
Es bleibt daher nichts Anderes übrig, als den Klang der I. Stufe entweder mittelst Vorhalt oder im Durchgange zu erzeugen.

Versuchen wir dies zuerst mittelst Vorhalts der Tredecime auf der III. Stufe.

Und zwar:

Einfache harmonische Gestaltung.





Nun halten wir die Sept c, welche auf dem Fundamente H zur Non geworden ist, auf dem Fundamente E als Tredecime auf.



Und so haben wir nach dem Septaccorde der II. Stufe, auf der III. Stufe mittelst des Vorhalts der Tredecim

bei a) den Klang des Sext-,
„ b) „ „ „ Quartsext-,
„ c) „ „ „ Quintsext- und
„ d) „ „ „ Terzquartaccordes der I. Stufe

erzeugt, was zu beweisen war.

Das NB. im Beispiele d bezieht sich auf den durch § 49 erlaubten Hinaufschritt des Tenors.

Der Klang des Dreiklangs, des Sept- und Secundaccords der I. Stufe ist nach dem Septaccorde der II. Stufe selbst mit dem Vorhalte unmöglich, und zwar aus denselben Gründen, zufolge welcher die gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe nicht möglich waren, was im § 140 nachgelesen werden wolle.

Jetzt versuchen wir den Septaccord der II. Stufe mit dem Klange der I. Stufe im Durchgange (§ 67) auf der II. Stufe zu verbinden:



Hier ist nach dem Septaccorde der II. Stufe der Klang des Sextaccordes der I. Stufe im Durchgange auf der II. Stufe erzeugt.

Ueber die grammatikalische Richtigkeit dieses Beispieles geben die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

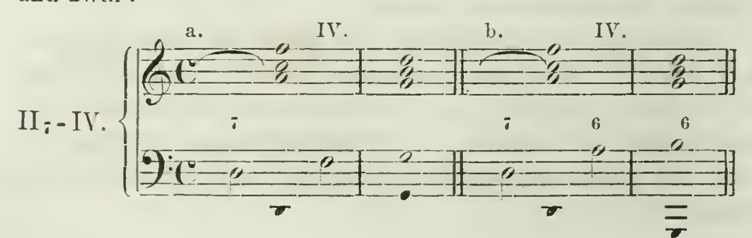
Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschieht nach den §§ 23, 24 und 25.

Mit den übrigen Accorden der I. Stufe ist jedoch die Verbindung des Septaccordes der II. Stufe im Durchgange und zwar aus denselben Gründen, wie bei den gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe, unmöglich, was im § 140 nachgelesen werden wolle.

§ 153.

Verbindung des Septaccordes der II. Stufe mit der IV. Stufe (§ 110).

Da sich auf der IV. Stufe unsere Sept c nicht nur nicht auflösen könnte, sondern sogar als reine Quint des Fundamentes, mithin als Consonanz liegen bleiben müsste, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen, und zwar:



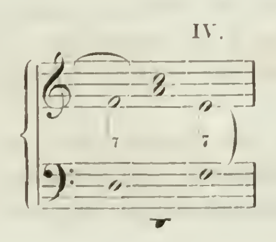


Ueber die grammatikalische Erklärung dieser Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschah nach den §§ 23, 24 und 25.

Die Ausweichung der Sept c in die Quint a in den Beispielen c und e geschah desswegen, weil der Bass d durchgangsweise in die Sept c gehen musste (siehe die Regel der §§ 125 und 140).

Der Klang des Septaccordes der IV. Stufe ist nach dem Septaccorde der II. Stufe selbst im Durchgange nicht zu erzeugen, weil ein Septen-, mithin ein dissonirender Anschlag erfolgen müsste, wie der Bogen) zeigt:



§ 154.

Verbindung des Septaccordes der II. Stufe mit der VI. Stufe (§ 111).

Da sich auf der VI. Stufe unsere Sept c nicht auflösen könnte, sondern durch Liegenbleiben zur Consonanz werden müsste, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen, und zwar:



Die grammatikalische Richtigkeit obiger Beispiele gründet sich auf die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

Die Fortschreitung der Stimmen geschah beim Wechsel des Fundamentes nach den §§ 23, 24 und 25.

Das NB. im Beispiele b stützt sich auf die Lehrsätze der §§ 125 und 140.

Die Verbindung des Septaccordes der II. Stufe mit dem Klange des Sept-, Quintsext- und Secundaccordes der VI. Stufe ist im Durchgange unmöglich, wie folgende Beispiele zeigen:



denn bei a) ist der neue Anschlag zwischen Sopran und Bass,
bei b) jener zwischen Alt und Tenor ein dissonirender, wie die Bögen) zeigen,
und bei c) musste der Bass in die Durchgangs-Undecim springen, was nicht erlaubt ist (siehe § 61).

Den Klang des Secund-Accordes der VI. Stufe bekommen wir aber auf der III. Stufe, wenn wir die Undecim und Tredecim derselben vorhalten.

Beweisführung.

Einfache harm. Gestalt. Vorhaltsgestaltung.



Hier ist auf dem Fundamente E die Undecim a und die Tredecim c vorgehalten und dadurch der Secundaccord der VI. Stufe erzeugt worden, was zu beweisen war.

Aufgaben.

Der Schüler beginne nun zuerst mit dem Quintsext-, dann mit dem Terzquart-, endlich mit dem Secundaccorde der II. Stufe und verbinde dieselben mit allen möglichen Accorden

der V. Stufe nach § 149,
„ VII. „ „ § 150,
„ III. „ „ § 151,
„ I. „ „ § 152,
„ IV. „ „ § 153 und
„ VI. „ „ § 154.

Die Correctur seiner Ausarbeitungen kann nach dem erwähnten Uebungsbuche geschehen.

§ 155.

Verbindung des Septaccords der VI. Stufe mit der II. Stufe (§ 112) und zwar:

mit dem Dreiklange (a), dem Quartsext-(b), dem Sept-(c) und dem Terzquartaccorde (d) dieser Stufe.



Bei diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 18, und jene der Stimmen auf die §§ 23, 24 und 25.

Auch konnte sich die Sept der VI. Stufe regelrecht auflösen.

Unmöglich sind

der Sext-, Quintsext- und Secundaccord der II. Stufe.

Bei den beiden Ersteren müsste die Octave mit der Sept die gleiche Fortschreitung machen, was laut § 81 B verboten ist, und bei Letzterem müsste die Sept des Fundamentes im Basse unvorbereitet eintreten, z. B.:



Die Bögen zeigen die offenbaren Octaven, das NB. den unvorbereiteten Eintritt der Sept des Fundamentes.

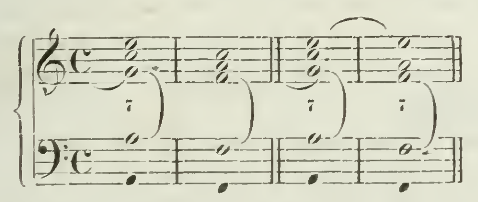
§ 156.

Verbindung des Septaccords der VI. Stufe mit der IV. Stufe (§ 113)
und zwar mit dem Sext- und Quintsextaccorde derselben:

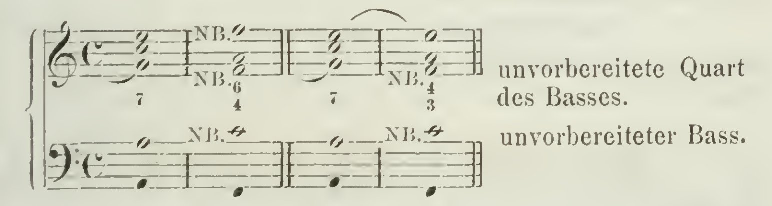


Die Sept g der VI. Stufe ist hier überall regelrecht aufgelöst, das Fundament schreitet nach § 18, die Stimmen nach § 26 und § 26 B fort.

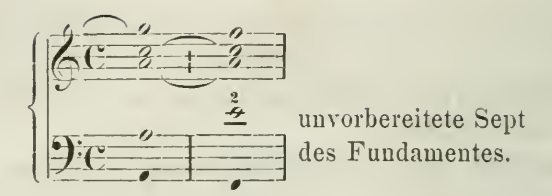
Unmöglich sind jedoch
der Dreiklang und Septaccord der IV. Stufe, weil die Octav mit der Sept gleiche Fortschreitung hätte, was § 81 B verbietet, und zwar:



ferner der Quartsext- und Terzquartaccord der IV. Stufe, weil weder der Bass noch seine Quart vorbereitet wäre (§ 34), und zwar:



endlich der Secundaccord der IV. Stufe, weil die im Basse zu liegen kommende Sept des Fundamentes nicht vorbereitet werden kann, und zwar:



§ 157.

Verbindung des Septaccordes der VI. Stufe mit der VII. Stufe (§ 114).

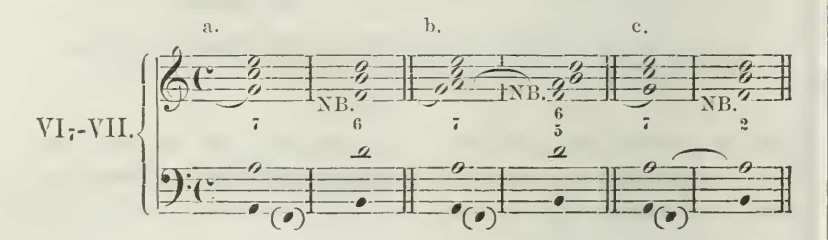
Als stufenweise Fortschreitung des Fundaments erfordert diese Verbindung laut § 45 die Unterlegung der IV. Stufe, auf welch Letztere daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.

Da ferner die verminderte Quint der VII. Stufe durch kein Intervall des Septaccordes der VI. Stufe vorbereitet werden kann, dieselbe aber nur dann laut § 53 frei eintreten darf, wenn sie zum Basse eine Terz oder Sext bildet, so ist nach dem Septaccord der VI. Stufe blos der Sext-, Quintsext- und Secundaccord der VII. Stufe möglich.

Bei dieser Verbindung ist noch zu erwähnen, dass sich die Sept g der VI. Stufe statt in eine Consonanz, in die verminderte Quint der VII. Stufe, mithin in eine Dissonanz auflöst, was aber eben laut § 83 dann gestattet ist, wenn die verminderte Quint die Terz oder Sext zum Basse bildet, mithin in diesem Falle als Consonanz behandelt wird.

Das NB. in den folgenden Beispielen bezieht sich daher sowohl auf § 53 als § 83.



§ 158.

Verbindung des Septaccordes der VI. Stufe mit der V. Stufe (§ 115).

Um die VI. mit der V. Stufe verbinden zu können, wäre vor Allem nöthig, die II. Stufe unterzulegen.

Aber auch dadurch würden wir nicht zum Ziele gelangen, da die Sept g der VI. Stufe sich nach f auflösen muss, was auf der V. Stufe unmöglich ist, da diese Stufe kein f als Consonanz hat.

Liegen bleiben kann aber die Sept g auch nicht, weil sie dadurch auf der V. Stufe zur Octav, d. i. Consonanz würde.

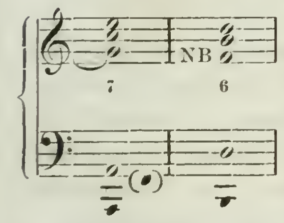
Mithin ist die Verbindung des Septaccords der VI. Stufe mit der V. Stufe mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung unmöglich.

Es bleibt daher nichts Anderes übrig, als den Klang der I. Stufe entweder mittelst Vorhalt oder im Durchgange zu erzeugen.

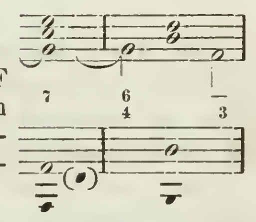
Versuchen wir zuerst dies mittelst Vorhalts der Tredecime auf der VII. Stufe.

Und zwar:

Einfache harmonische Gestaltung:



Nun halten wir die Sept g, welche auf dem Fundamente F zur Non geworden ist, auf dem Fundamente H als Tredecime auf:



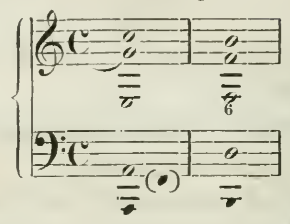
so haben wir auf der VII. Stufe mittelst des Tredecimenvorhaltes den Klang des Quartsextaccords der V. Stufe erhalten.

Um den Klang des Terzquartaccordes zu erhalten, muss zum Vorhalte der Tredecime g noch sein Auflösungston f gleichzeitig erklingen.

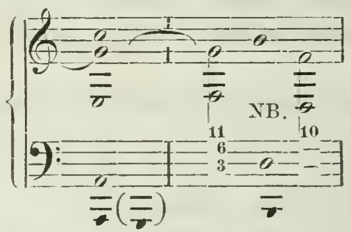
Da jedoch die Tredecim sich auch nach f auflösen müsste, so hätten wir dann auf der VII. Stufe zwei verminderte Quinten.

Um daher dies zu vermeiden, müssen wir die Eine nach § 125 vor der Auflösung in die Terz des Fundamentes ausweichen lassen; wie das NB. im folgenden zweiten Beispiele anzeigt:

Einfache harmonische Gestaltung:



Diese Gestaltung ist wegen der doppelten verminderten Quinten eigentlich falsch, halten wir aber die Tredecim vor, und lassen wir dann die verminderte Quint des Tenors nach § 125 vor der Auflösung ausweichen, so ist die Verbindung eine richtige und wir haben dadurch den Klang des Terzquartaccordes der V. Stufe mittelst Tredecimen-Vorhaltes auf der VII. Stufe erzeugt, wie folgt:



Der Klang des Sext- und Quintsextaccordes ist selbst mit Vorhalt nicht zu erzeugen, weil, wie folgende Beispiele zeigen, schon die einfachen harmonischen Gestaltungen, welche doch den Vorhaltgestaltungen zu Grunde liegen müssen, falsch sind.

Bei a und b bildet die verminderte Quint zum Basse weder Terz noch Sext, darf daher nicht frei angeschlagen werden:



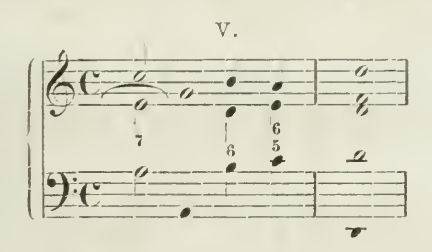
und dennoch findet man nachfolgende Vorhaltgestaltungen öfters angewendet, weil der Klang der Dominantstufe das Herbe der

späteren VII. Stufe im voraus mildert. Und so mögen sie eine Stelle hier finden.



Das NB. im letzten Tacte bei b bezieht sich auf § 125.

Jetzt versuchen wir den Septaccord der VI. Stufe mit dem Klange der V. Stufe im Durchgange (§ 67) auf der VI. Stufe zu verbinden:



Hier ist nach dem Septaccorde der VI. Stufe der Klang des Sextaccordes der V. Stufe im Durchgange auf der VI. Stufe erzeugt.

Ueber die grammatikalische Richtigkeit dieses Beispieles geben die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschieht nach den §§ 23, 24 und 25.

Mit den übrigen Accorden der V. Stufe ist jedoch die Verbindung des Septaccordes der VI. Stufe im Durchgange und zwar aus denselben Gründen, wie bei den gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe unmöglich, was im § 140 nachgelesen werden wolle.

§ 159.

Verbindung des Septaccordes der VI. Stufe mit der I. Stufe (§ 116).

Da sich auf der I. Stufe unsere Sept g nicht nur nicht auflösen könnte, sondern sogar als reine Quint des Fundamentes, mithin als Consonanz liegen bleiben müsste, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen und zwar:

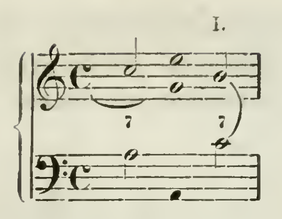


Ueber die grammatikalische Erklärung dieser Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschah nach den §§ 23, 24 und 25.

Die Ausweichung der Sept g in die Quint e in den Beispielen c und e geschah desswegen, weil der Bass a durchgangsweise in die Sept g schreiten musste (§ 125 und 140).

Der Klang des Septaccordes der I. Stufe ist nach dem Septaccorde der VI. Stufe selbst im Durchgange nicht zu erzeugen, weil ein Septen-, mithin ein dissonirender Anschlag erfolgen müsste, wie der Bogen zeigt:



§ 160.

Verbindung des Septaccordes der VI. Stufe mit der III. Stufe (§ 117).

Da sich auf der III. Stufe unsere Sept g nicht nur nicht auflösen könnte, sondern durch Liegenbleiben sogar noch zur Terz des Fundaments, mithin zur Consonanz werden müsste, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen und zwar:



Die grammatikalische Richtigkeit obiger Beispiele gründet sich auf die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

Die Fortschreitung der Stimmen beim Wechsel des Fundaments basirt auf den §§ 23, 24 und 25.

Das NB. im Beispiele b stützt sich auf die Lehrsätze der §§ 125 und 140.

Die Verbindung des Septaccordes der VI. Stufe mit dem Klange des Sept-, Quintsext- und Secundaccordes der III. Stufe ist im Durchgange unmöglich, wie folgende Beispiele zeigen:



denn bei a ist der neue Anschlag zwischen Sopran und Bass,
bei b jener zwischen Alt und Tenor ein dissonirender, wie die Bögen zeigen,
und bei c müsste der Bass in die Durchgangs-Undecim springen, was nicht erlaubt ist (§ 61).

Den Klang des Secundaccordes der III. Stufe bekommt man aber auf der VII. Stufe, wenn die Undecim und Tredecim vorgehalten wird.

Beweis:



Hier ist auf dem Fundamente der VII. Stufe die Undecim e und Tredecim g vorgehalten, und dadurch der Klang des Secundaccordes der III. Stufe erzeugt worden, was zu beweisen war.

Aufgaben.

Der Schüler beginne nun zuerst mit dem Quintsext-, dann Terzquart-, endlich mit dem Secundaccorde der VI. Stufe, und verbinde dieselben mit den möglichen Accorden

der II. Stufe nach § 155,
„ IV. „ „ § 156,
„ VII. „ „ § 157,
„ V. „ „ § 158,
„ I. „ „ § 159 und
„ III. „ „ § 160.

Die Correctur seiner Ausarbeitungen kann nach dem erwähnten Uebungsbuche geschehen.

§ 161.

Verbindung des Septaccords der III. Stufe mit der VI. Stufe (§ 118) und zwar:
mit dem Dreiklange (a), dem Quartsext- (b), dem Sept- (c), und dem Terzquartaccorde (d) dieser Stufe.



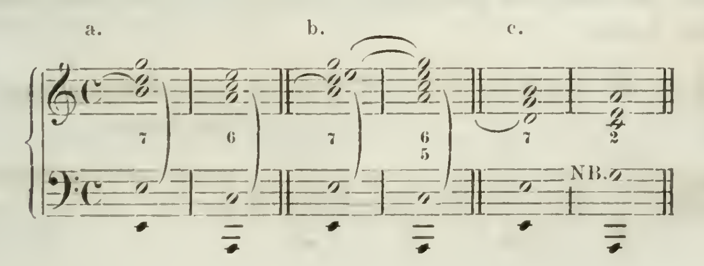
Bei diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung des Fundamentes auf § 19, und jene der Stimmen auf § 23, 24 und 25.

Auch konnte sich die Sept der III. Stufe regelrecht auflösen.

Unmöglich sind:

Der Sext-, Quintsext- und Secundaccord der VI. Stufe.

Bei den beiden Ersteren müsste die Octav mit der Sept die gleiche Fortschreitung machen, was laut § 81 B verboten ist, und bei Letzterem müsste die Sept des Fundamentes im Basse unvorbereitet eintreten; und zwar:



Die Bögen) zeigen die offenbaren Octaven, das NB. im Basse des Beispieles c den unvorbereiteten Eintritt der Sept des Fundamentes.

§ 162.

Verbindung des Septaccords der III. Stufe mit der I. Stufe (§ 119) und zwar mit dem Sextaccorde (a) und Quintsextaccorde (b).



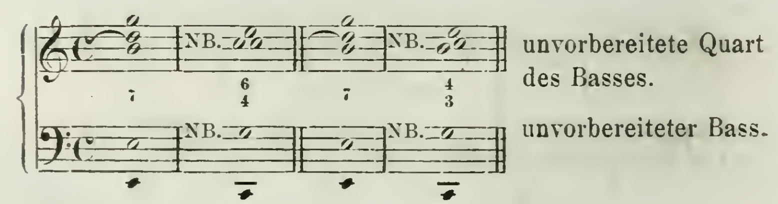
Die Fortschreitung des Fundaments gründet sich auf § 19, jene der Stimmen auf § 26 und § 26 B.

Unmöglich sind jedoch:

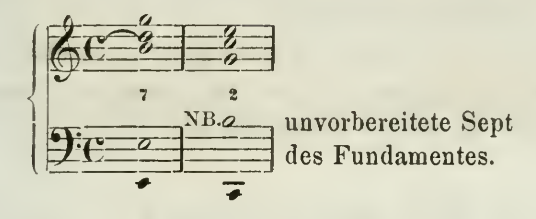
Der Dreiklang und Septaccord der I. Stufe, weil die Octave mit der Sept, dem § 81 B zuwider, die gleiche Fortschreitung hätte und zwar:



Ferner der Quartsext- und Terzquartaccord der I. Stufe, weil weder der Bass noch seine Quart vorbereitet werden kann (siehe § 34); z. B.:



endlich der Secundaccord der I. Stufe, weil die im Basse zu liegen kommende Sept des Fundaments nicht vorbereitet werden kann.



§ 163.

Verbindung des Septaccordes der III. Stufe mit der IV. Stufe (§ 120).

Als stufenweise Fundamentalfortschreitung erfordert dieselbe laut § 45 die Unterlegung der I. Stufe, auf welch Letztere daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.



Die Sept d des Fundamentes E löst sich überall regelrecht auf.

In den Beispielen c und d verdoppelten wir die Octav e der III. Stufe, um die Sept e der IV. Stufe vorbereiten zu können.

Der Quartsext- und Terzquartaccord der IV. Stufe ist aus zweierlei Ursachen nicht erlaubt.

1. wäre weder der Bass noch seine Quart vorbereitet (§ 34) und

2. müsste die Octav mit der Sept dieselbe Fortschreitung machen (§ 81 B), wie die Bögen zeigen.



§ 164.

Verbindung des Septaccords der III. Stufe mit der II. Stufe (§ 121).

Um diese Stufen miteinander verbinden zu können, wäre vor Allem laut § 45 nöthig, die VI. Stufe unterzulegen.

Aber auch dadurch würden wir nicht zum Ziele gelangen, da die Sept d der III. Stufe sich nach c auflösen muss, was auf der II. Stufe unmöglich ist, weil diese Stufe kein c als Consonanz hat.

Liegen bleiben kann aber die Sept d auch nicht, weil sie dadurch auf der II. Stufe zur Octav, d. i. zur Consonanz würde.

Also ist die Verbindung des Septaccords der III. Stufe mit der II. Stufe, mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung, unmöglich.

Es bleibt daher nichts Anderes übrig, als den Klang der I. Stufe entweder mittelst Vorhalts, oder im Durchgange zu erzeugen.

Versuchen wir dies zuerst mittelst Vorhalts der Tredecime auf der IV. Stufe, und zwar:

Einfache harmonische Gestaltung:



Nun halten wir die Sept d, welche auf dem Fundamente C zur Non geworden ist, auf dem Fundamente F noch als Tredecim auf:



so haben wir nach dem Septaccorde der III. Stufe, mittelst des Vorhalts der Tredecime auf der IV. Stufe

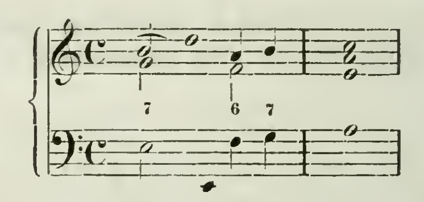
bei a) den Klang des Sext-,
„ b) „ „ „ Quartsext-,
„ c) „ „ „ Quintsext- und
„ d) „ „ „ Terzquartaccordes der II. Stufe

erzeugt, was zu beweisen war.

Das NB. im Beispiele d bezieht sich auf den durch § 49 erlaubten Hinaufschritt des Tenors.

Der Klang des Dreiklanges, des Sept- und Secundsaccordes der II. Stufe ist nach dem Septaccorde der III. Stufe mit dem Vorhalte der Tredecim unmöglich, und zwar aus denselben Gründen, zufolge welchen die gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe nicht möglich waren, was im § 140 nachgelesen werden wolle.

Jetzt versuchen wir den Septaccord der III. Stufe mit dem Klange der II. Stufe im Durchgange (§ 67) auf der III. Stufe zu verbinden:



Hier ist nach dem Septaccorde der III. Stufe der Klang des Sextaccordes der II. Stufe im Durchgange auf der III. Stufe erzeugt.

Ueber die grammatikalische Richtigkeit dieses Beispiels geben die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschieht nach den §§ 23, 24 und 25.

Mit den übrigen Accorden der II. Stufe ist jedoch die Verbindung des Septaccordes der III. Stufe im Durchgange und zwar aus denselben Gründen, wie bei den gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe unmöglich, was im § 140 nachgelesen werden wolle.

§ 165.

Verbindung des Septaccordes der III. Stufe mit der V. Stufe (§ 122).

Da sich auf der V. Stufe unsere Sept d nicht nur nicht auflösen könnte, sondern sogar als reine Quint des Fundamentes, mithin als Consonanz liegen bleiben müsste, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen und zwar:



Ueber die grammatikalische Erklärung dieser Beispiele geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschah nach den §§ 23, 24 und 25.

Die Ausweichung der Sept d in die Quint h in den Beispielen c und e geschah desswegen, weil der Bass e durchgangsweise in die Sept d schreiten musste (§ 125 und 140).

Im Beispiele d macht zwar das f des Alt zum Bass h einen verminderten Quinten-Anschlag, mithin einen dissonirenden, da jedoch dadurch der Quintsextaccord der Dominantstufe dem Klange nach wenigstens erzeugt wurde, so ist dieser Anschlag frei (§ 69 D).

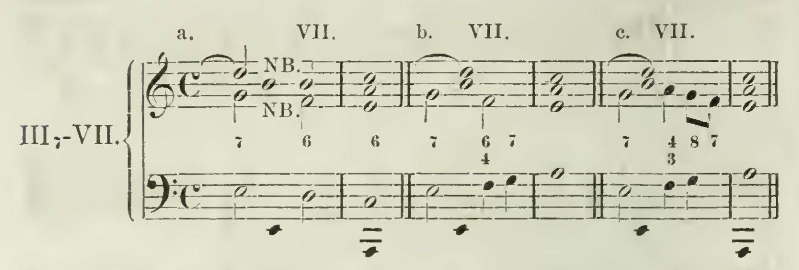
Aus eben demselben Grunde ist der dissonirende Anschlag zwischen Alt und Bass im Beispiele g erlaubt.

§ 166.

Verbindung des Septaccordes der III. Stufe mit der VII. Stufe (§ 123).

Da sich auf der VII. Stufe unsere Sept d nicht nur nicht auflösen könnte, sondern durch Liegenbleiben sogar noch zur Terz des Fundaments, mithin zur Consonanz werden müsste,

überdies aber auch die verminderte Quint der VII. Stufe durch kein Intervall der III. Stufe vorbereitet werden könnte, so suchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen; und zwar:



Die grammatikalische Richtigkeit obiger Beispiele erklären die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

Die Fortschreitung der Stimmen beim Wechsel des Fundaments gründet sich auf die §§ 23, 24 und 25.

Das NB. beim Sopran im Beispiele a gründet sich auf die Lehrsätze der §§ 125 und 140, jenes beim Tenor bezieht sich auf § 53.

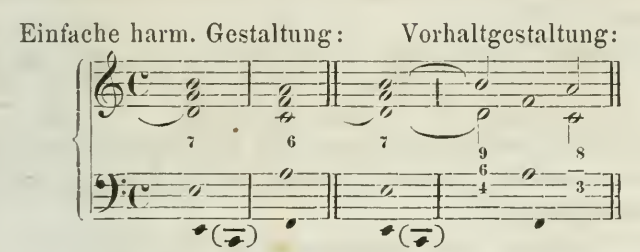
Die Verbindung des Septaccordes der III. Stufe mit dem Klange des Dreiklanges, des Sept-, Quintsext- und Secundaccordes der VII. Stufe ist im Durchgange unmöglich, wie folgende Beispiele zeigen:



denn bei a schlägt der Tenor zum Bass die verminderte Quint an;
bei b ist sowohl der Anschlag des Tenors als jener des Alts zum Basse ein dissonirender;
bei c ist der Anschlag zwischen Sopran und Tenor ein dissonirender;
und bei d müsste der Bass in die Durchgangs-Undecim a springen. Alles im § 61 verboten.

Der Klang des Secundaccords der VII. Stufe kann jedoch auf der IV. Stufe mittelst des Vorhalts der Undecim und Tredecim erzeugt werden; z. B.:

Einfache harm. Gestaltung: Vorhaltgestaltung:



Hier ist auf dem Fundamente der IV. Stufe die Undecim h und die Tredecim d vorgehalten, und dadurch der Klang des Secundaccordes der VII. Stufe erzeugt worden, was zu beweisen war.

Aufgaben.

Der Schüler beginne nun zuerst mit dem Quintsext-, dann Terzquart- und Secundaccorde der III. Stufe und verbinde dieselben mit den Accorden

der VI. Stufe nach § 161,
„ I. „ „ § 162,
„ IV. „ „ § 163,
„ II. „ „ § 164,
„ V. „ „ § 165 und
„ VII. „ „ § 166.

Die Correctur seiner Ausarbeitungen kann nach dem erwähnten Uebungsbuche geschehen.

§ 167.

Verbindung des Septaccordes der VII. Stufe mit der III. Stufe (§ 124).

Da der Septaccord der VII. Stufe zwei Dissonanzen hat, nämlich die verminderte Quint und Sept seines Fundamentes, so muss auf die regelrechte Auflösung beider Bedacht genommen werden, was in folgenden Beispielen auch geschehen ist und zwar: bei dem Dreiklange (a), Quartsextaccorde (b), Septaccorde (c) und Terzquartaccorde (d) der III. Stufe.

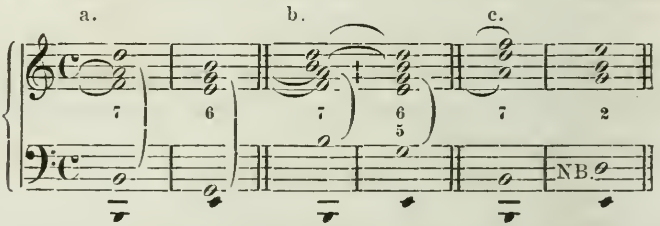


Bei diesen Beispielen gründet sich die Fortschreitung des Fundaments auf § 20, jene der Stimmen auf die §§ 23, 24 und 25.

Unmöglich sind:

der Sext-, Quintsext- und Secundaccord der III. Stufe.

Bei den beiden Ersteren müsste die Octav mit der Sept gleiche Fortschreitung machen, was laut § 81 B verboten ist, und bei Letzterem müsste die Sept des Fundamentes im Basse unvorbereitet eintreten: und zwar:

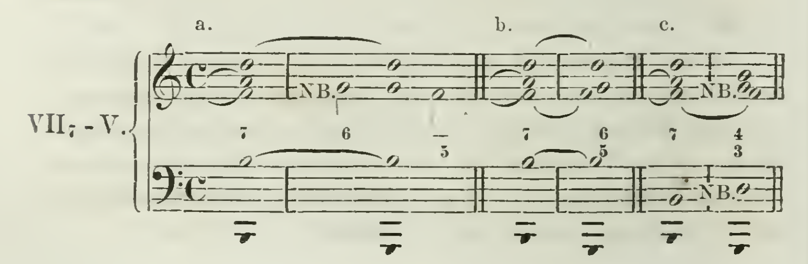


Die Bögen zeigen die offenbaren Octaven; das NB. im Basse des Beispieles c den unvorbereiteten Eintritt der Sept des Fundamentes.

§ 168.

Verbindung des Septaccords der VII. Stufe mit der V. Stufe (§ 125)

und zwar mit dem Sextaccorde (a) und dem Quintsextaccorde (b) derselben.



Die Fortschreitung des Fundaments gründet sich auf § 20, jene der Stimmen auf den § 26 und § 26 B.

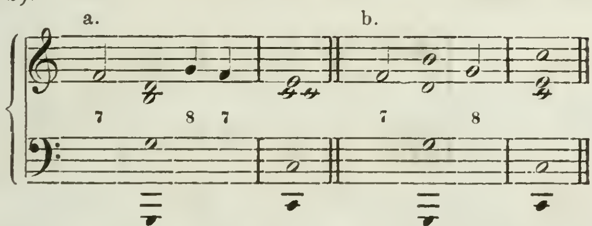
Die Sept der VII. Stufe wurde regelrecht aufgelöst, und die verminderte Quint blieb als Sept; d. i. als schlechtere Dissonanz liegen, was jeder Dissonanz vor ihrer Auflösung gestattet ist.

Das NB. im Beispiele a gründet sich auf die, laut § 125 der verminderten Quint zustehende Freiheit, dass sie, bevor sie als Sept einer Stufe liegen bleibt, früher in die Octave dieser Stufe gehen kann; das NB. im Beispiele c auf § 115.

Hier dürfte auch der Ort sein, einer Freiheit der Accordsept zu erwähnen, welche darin besteht:

dass sie entweder 1) mit der Octave ihres Fundamentes gleichsam wechselnotenweise umspielt wird (siehe Beispiel a);

oder 2) vor ihrer Auflösung in die Octave ihres Fundamentes geht, worauf diese Letztere dann in den Auflösungston der Sept zu springen hat (siehe Beispiel b).



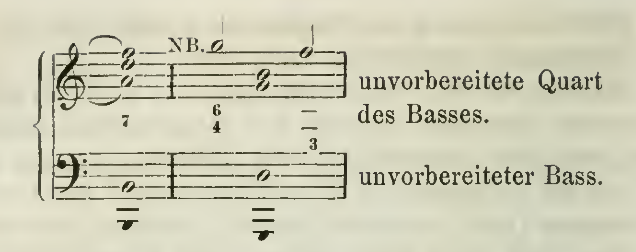
Und nun gehen wir wieder zu unseren Accordverbindungen.

Unmöglich sind jedoch:

der Dreiklang und Septaccord der V. Stufe, weil die Octave mit der Sept, dem § 81 B zuwider, die gleiche Fortschreitung hätte, und zwar:



der Quartsextaccord, weil weder der Bass noch seine Quart vorbereitet werden kann (§ 34) und zwar:

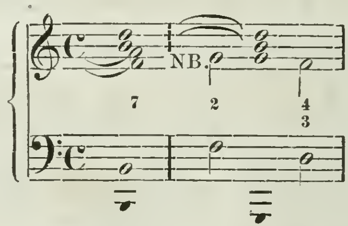


Obige Bezifferungsweise $\begin{smallmatrix}6&-\\4&-\\&3\end{smallmatrix}$ ist abgekürzt gegeben statt $\begin{smallmatrix}6&-\\4&-\\4&3\end{smallmatrix}$ d. i. die Sext und eine Quart bleiben liegen, während die andere Quart in die Terz geht, so dass zuerst der Quartsext-, dann der Terzquartaccord erscheint.

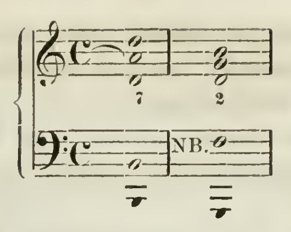
Endlich ist auch noch unmöglich der Secundaccord der V. Stufe, jedoch nur dann, wenn mit dem vollkommenen Septaccorde der VII. Stufe begonnen wird, weil dann zwei Septen erscheinen müssen: die Eine im Basse, die Andere durch Liegenbleiben der verminderten Quint, z. B.:



Ausweichen könnte man diesen beiden Septen wohl dadurch, dass die Sept im Basse von der im § 125 erwähnten Freiheit Gebrauch macht und in die Quint springt, etwa so:



allein noch besser ist es, wenn man den Septaccord der VII. mit Auslassung der Quint darstellt, und von ihm zum Secundaccord der V. Stufe fortschreitet, etwa so:



Das NB. im Basse gründet sich auf die Freiheit der Dominantsept, unvorbereitet eintreten zu dürfen (siehe § 69 D).

§ 169.

Verbindung des Septaccords der VII. Stufe mit der I. Stufe (§ 126).

Als stufenweise Fundamentalfortschreitung erfordert dieselbe laut § 45 die Unterlegung der V. Stufe, auf welch Letztere daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.



Sowohl die Sept a als die verminderte Quint f des Fundamentes H lösen sich überall regelrecht auf.

Das NB. beim Basse in den Beispielen b und d zeigt an, dass, obwohl das Intervall h durch das untergelegte Fundament G zum Leitton wird, man dasselbe, da die V. Stufe nicht wirklich

erklingt, doch nicht als Leitton hört, und daher nicht in die Tonica zu gehen braucht, sondern von allen Fortschreitungen des § 23 Gebrauch machen kann.

Aus demselben Grunde wurde h in den Beispielen c, d und e nicht zur hinaufgehenden, sondern zur wirklichen Accordsept gemacht.

Der Quartsext- und Terzquartaccord der I. Stufe ist aus zweierlei Ursachen nicht erlaubt:

1. wäre weder der Bass noch seine Quart vorbereitet (§ 34) und
2. müsste die Octav mit der Sept dieselbe Fortschreitung machen (§ 81 B), wie die Bögen zeigen:



§ 170.

Verbindung des Septaccords der VII. Stufe mit der VI. Stufe (§ 127).

Um diese Stufen überhaupt miteinander verbinden zu können, wäre vor Allem laut § 45 nöthig, die III. Stufe unterzulegen.

Aber auch dadurch würden wir nicht zum Ziele gelangen, da die Sept a der VII. Stufe sich nach g auflösen muss, was auf der VI. Stufe unmöglich ist, weil diese Stufe kein g als Consonanz hat.

Liegenbleiben kann aber die Sept a auch nicht, weil sie dadurch zur reinen Octave der VI. Stufe, mithin zur Consonanz würde.

Also ist die Verbindung des Septaccords der VII. Stufe mit der VI. Stufe, mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung unmöglich.

Es bleibt daher nichts anderes übrig, als den Klang der VI. Stufe entweder mittelst Vorhalts oder im Durchgange zu erzeugen.

Versuchen wir dies zuerst mittelst Vorhalts der Tredecim auf der I. Stufe und zwar:

Einfache harmonische Gestaltung:



Halten wir nun die Sept a, welche auf dem Fundamente G zur Non geworden ist, auf dem Fundamente C als Tredecime noch auf, etwa so:



so haben wir nach dem Septaccorde der VII. Stufe

bei a) den Klang des Sext-,
„ b) „ „ „ Quartsext-,
„ c) „ „ „ Quintsext- und
„ d) „ „ „ Terzquartaccordes der VI. Stufe

mittelst des Vorhalts der Tredecime auf der I. Stufe erzeugt.

Der Klang des Dreiklangs, des Sept- und Secundaccords der VI. Stufe ist nach dem Septaccorde der VII. Stufe selbst

mittelst Vorhalts unmöglich, und zwar aus denselben Gründen, wie sie bei Gelegenheit der gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe im § 140 angegeben wurden.

Jetzt versuchen wir den Septaccord der VII. Stufe mit dem Klange der VI. Stufe im Durchgange (§ 67) auf der VII. Stufe zu verbinden.



Hier ist nach dem Septaccorde der VII. Stufe der Klang des Sextaccordes der VI. Stufe im Durchgange auf der VII. Stufe erzeugt.

Ueber die grammatikalische Richtigkeit dieses Beispieles geben die in § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze Aufschluss.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundaments basirt auf die §§ 23, 24 und 25.

Mit den übrigen Accorden der VI. Stufe ist jedoch die Verbindung des Septaccordes der VII. Stufe im Durchgange und zwar aus denselben Gründen, wie bei den gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe unmöglich, was im § 140 nachgelesen werden wolle.

§ 171.

Verbindung des Septaccords der VII. Stufe mit der II. Stufe (§ 128).

Da sich auf der II. Stufe weder unsere Sept a noch die verminderte Quint f auflösen könnten, sondern beide sogar als Consonanzen und zwar Erstere als reine Quint, Letztere als Terz des Fundaments liegen bleiben müssten, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen.



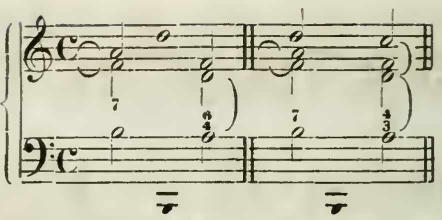
Die grammatikalische Richtigkeit dieser Beispiele erklären die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes gründet sich auf die §§ 23, 24 und 25.

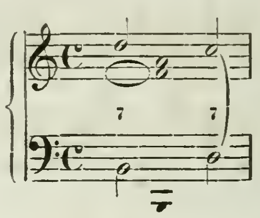
Die Ausweichung der verminderten Quint f in die Terz d in den Beispielen b und d, sowie der Sept a in die verminderte Quint f in den Beispielen c und e geschah desswegen, weil der Bass h in den beiden ersten in die verminderte Quint springen, und in den letzteren durchgangsweise in die Sept a schreiten musste (§ 125 und 140).

Aus den Beispielen c und e ersieht man auch, wie die Auflösung von zwei Dissonanzen durch eine Stimme bewirkt wird, indem die verminderte Quint f sich zuerst nach e auflöst und durch den Sprung von e nach g (harmonische Figurirung) die Auflösung der Sept a erfolgt.

Diese beiden letzten Beispiele mussten auch ohne verminderte Quint der VII. Stufe gemacht werden, weil sonst dissonirende Quartenanschläge zum Basse und ein Septenanschlag zwischen Sopran und Tenor zum Vorschein gekommen wären, wie die Bögen bei den nachfolgenden Beispielen zeigen:



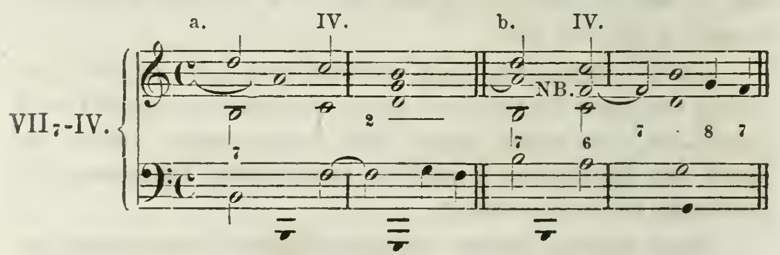
Der Klang des Septaccordes der II. Stufe ist nach dem Septaccorde der VII. Stufe nicht zu erzeugen, weil (wie folgendes Beispiel zeigt) zwischen Sopran und Bass ein Septenanschlag erfolgen müsste.



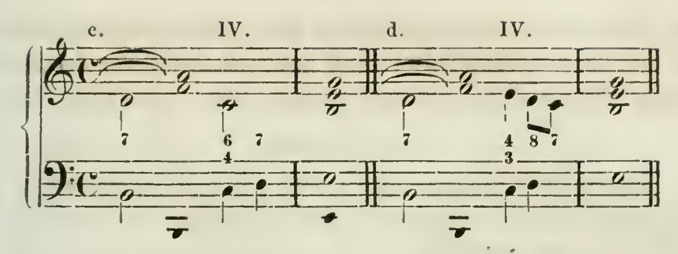
§ 172.

Verbindung des Septaccords der VII. Stufe mit der IV. Stufe (§ 129).

Da sich auf der IV. Stufe weder unsere Sept a noch unsere verminderte Quint f auflösen könnten, ja sogar durch Liegenbleiben zu Consonanzen und zwar Erstere zur Terz, Letztere zur reinen Octave werden müsste, so suchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen; und zwar:



Hier gründet sich die Fortschreitung der Stimmen auf § 26 und § 26 B; das Umspielen der Sept f des Fundamentes G mit der Octav derselben auf § 168; endlich das NB. im Alt des Beispieles b auf die §§ 125 und 140.



Hier gründet sich die Stimmenfortschreitung auf die §§ 23, 24 und 25.

Die grammatikalische Richtigkeit aller Beispiele erklären die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

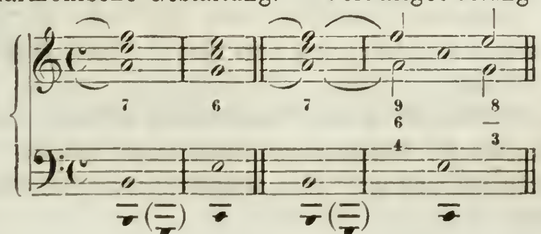
Die Verbindung des Septaccordes der VII. Stufe mit dem Klange des Dreiklanges, des Sept-, Quintsext- und Secundaccordes der IV. Stufe ist selbst im Durchgange unmöglich, wie folgende Beispiele zeigen:



Bei a schlägt der Tenor zum Bass die Sept an,
bei b schlägt der Sopran zum Alt die Sept an, und
bei c müsste der Bass in die Durchgangs-Undecime e springen. Alles im § 61 verboten.

Der Klang des Secundaccordes der IV. Stufe kann jedoch auf der I. Stufe mittelst des Vorhalts der Undecim und Tredecim erzeugt werden und zwar:

Einfache harmonische Gestaltung. Vorhaltgestaltung.



Hier ist auf dem Fundamente der I. Stufe die Undecim f und die Tredecim a vorgehalten, und dadurch der Klang des Secundaccords der IV. Stufe erzeugt worden, was zu beweisen war.

Aufgaben.

Der Schüler beginne nun zuerst mit dem Quintsext-, dann Terzquart- und Secundaccorde der VII. Stufe, und verbinde dieselben mit den Accorden

der III. Stufe nach § 167,
" V. " " § 168,
" I. " " § 169,
" VI. " " § 170,
" II. " " § 171 und
" IV. " " § 172.

Die Correctur seiner Ausarbeitungen kann nach dem erwähnten Uebungsbuche geschehen.

§ 173.

Verbindung des Septaccordes der IV. Stufe mit der VII. Stufe (§ 130) und zwar:

mit dem Dreiklange (a), Quartsextaccorde (b), Septaccorde (c) und Terzquartaccorde (d).



Die Sept der IV. Stufe löst sich hier überall regelrecht auf, und die verminderte Quint f, sowie die Sept a der VII. Stufe konnten durch die Octav und Terz der IV. Stufe regelrecht vorbereitet werden.

Die Fortschreitung des Fundamentes gründet sich auf den § 21, und jene der Stimmen auf die § 23, 24 und 25.

Unmöglich sind der Sext-, Quintsext- und Secundaccord der VII. Stufe.

Bei den Ersteren müsste die Octav mit der Sept gleiche Fortschreitungen machen, was laut § 81 B verboten ist, und bei Letzterem wäre die Sept des Fundamentes im Basse unvorbereitet.



Die Bögen zeigen die offenbaren Octaven; das NB. im Basse des Beispieles c den unvorbereiteten Eintritt der Sept des Fundamentes.

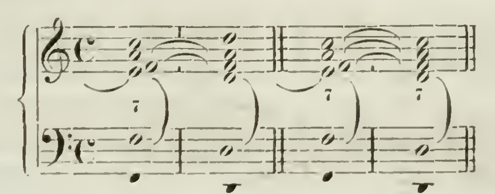
§ 174.

Verbindung des Septaccordes der IV. Stufe mit der II. Stufe (§ 131) und zwar mit dem Sextaccorde (a) und dem Quintsextaccorde (b).

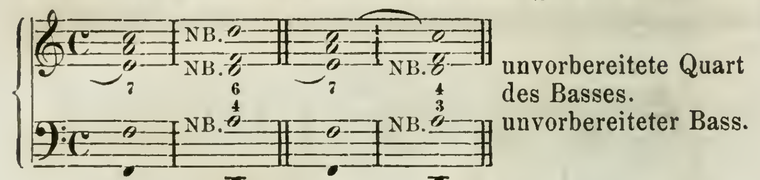


Die Fortschreitung des Fundamentes gründet sich auf § 21, jene der Stimmen auf § 26 und 26 B.

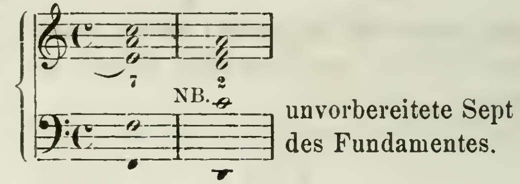
Unmöglich sind jedoch:
der Dreiklang und Septaccord der II. Stufe, weil die Octave mit der Sept. dem § 81 B zuwider, die gleiche Fortschreitung hätte; und zwar:



ferner der Quartsext- und Terzquartaccord der I. Stufe, weil weder der Bass noch seine Quart vorbereitet wäre (§ 34); z. B.:



endlich der Secundaccord der II. Stufe, weil die im Basse zu liegen kommende Sept des Fundaments nicht vorbereitet werden kann.



§ 175.

Verbindung des Septaccordes der IV. Stufe mit der V. Stufe (§ 132).

Als stufenweise Fundamentalfortschreitung erfordert dieselbe laut § 45 die Unterlegung der II. Stufe, auf welch Letztere daher die Intervalle bezogen werden müssen.

Da durch diese Unterlegung das Fundament nunmehr im Zirkel fortschreitet, so bewegen sich die Stimmen nach den §§ 23, 24 und 25.



Die Sept e des Fundamentes F löst sich hier überall regelrecht auf.

Das NB. in den Beispielen b und d bezieht sich auf § 49.

Der Quartsext- und Terzquartaccord der II. Stufe ist aus zweierlei Ursachen nicht erlaubt:

1. wäre weder der Bass noch seine Quart vorbereitet (§ 34) und

2. müsste die Octav mit der Sept dieselbe Fortschreitung machen (§ 81 B), wie die Bögen zeigen.



§ 176.

Verbindung des Septaccordes der IV. Stufe mit der III. Stufe.

Um diese Stufen miteinander verbinden zu können, wäre vor Allem laut § 45 nöthig, die VII. Stufe unterzulegen.

Aber auch dadurch würden wir nicht zum Ziele gelangen, da die Sept e der IV. Stufe sich nach d auflösen muss, was auf der III. unmöglich ist, weil diese Stufe kein d als Consonanz hat.

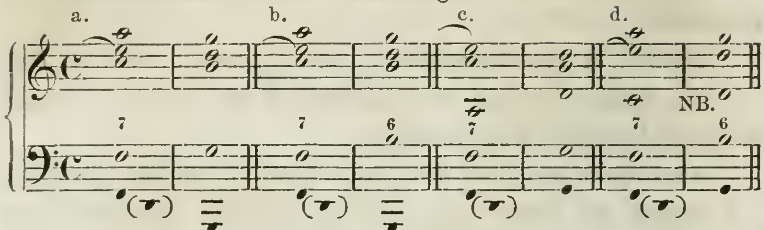
Liegenbleiben kann aber die Sept e auch nicht, weil sie dadurch auf der III. Stufe zur Octav, d. i. zur Consonanz würde.

Also ist die Verbindung des Septaccords der IV. Stufe mit der III. Stufe, mittelst wirklicher Fundamentalfortschreitung unmöglich.

Es bleibt daher nichts Anderes übrig, als den Klang der III. Stufe entweder mittelst Vorhalts der Tredecime auf der V. Stufe oder im Durchgange zu erzeugen.

Versuchen wir dies zuerst mittelst Vorhalts der Tredecime auf der V. Stufe und zwar:

Einfache harmonische Gestaltung.



Nun halten wir die Sept e, welche auf dem Fundamente D zur Non geworden ist, auf dem Fundamente G noch als Tredecim auf.



So haben wir nach dem Septaccorde der IV. Stufe mittelst des Vorhalts der Tredecime auf der V. Stufe

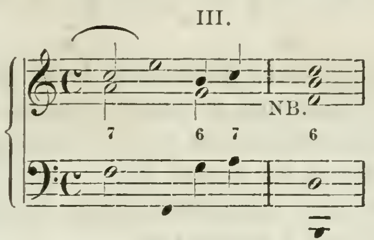
bei a den Klang des Sext-,
„ b „ „ „ Quartsext-,
„ c „ „ „ Quintext- und
„ d „ „ „ Terzquartaccordes der III. Stufe erhalten, was zu beweisen war.

Das NB. im Beispiele d bezieht sich auf den durch § 49 erlaubten Hinaufschritt des Tenors.

Der Klang des Dreiklangs, des Sept- und Secundaccords der III. Stufe ist nach dem Septaccorde der IV. Stufe mit dem Vorhalte der Tredecim ebenso unmöglich, wie die gleichen Accord-

verbindungen zwischen der I. und VII. Stufe, was im § 140 nachgelesen werden wolle.

Jetzt versuchen wir den Septaccord der IV. Stufe mit dem Klange der III. Stufe im Durchgange (§ 67) auf der IV. Stufe zu verbinden.



Hier ist nach dem Septaccorde der IV. Stufe der Klang des Sextaccordes der III. Stufe im Durchgange auf der IV. Stufe erzeugt.

Die grammatikalische Richtigkeit dieses Beispiels gründet sich auf die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

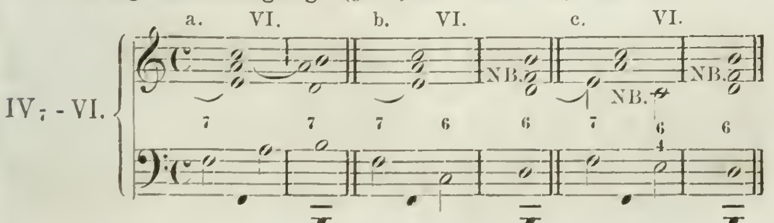
Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschieht nach den §§ 23, 24 und 25.

Mit den übrigen Accorden der III. Stufe ist jedoch die Verbindung des Septaccordes der IV. Stufe im Durchgange ebenso unmöglich, wie die gleichen Accordverbindungen zwischen der I. und VII. Stufe, was im § 140 nachgelesen werden wolle.

§ 177.

Verbindung des Septaccordes der IV. Stufe mit der VI. Stufe (§ 134).

Da sich auf der VI. Stufe unsere Sept e nicht auflösen könnte, sondern sogar als reine Quint des Fundaments, mithin als Consonanz liegen bleiben müsste, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen; und zwar:





Die grammatikalische Richtigkeit dieser Beispiele erklären die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

Die Stimmenfortschreitung beim Wechsel des Fundamentes geschieht nach den §§ 23, 24 und 25.

Das NB. bei der verminderten Quint der VII. Stufe in den Beispielen b, c, d und e erklärt § 53.

Die Ausweichung der Sept e nach c in den Beispielen c und e geschah desswegen, weil der Bass f durchgangsweise in die Sept e schreiten musste (siehe die §§ 125 und 140).

§ 178.

Verbindung des Septaccordes der IV. Stufe mit der I. Stufe (§ 135).

Da sich auf der I. Stufe unsere Sept e der IV. Stufe nicht nur nicht auflösen könnte, sondern durch Liegenbleiben sogar noch zur Terz des Fundamentes, mithin zur Consonanz werden müsste, so versuchen wir die gewünschte Verbindung im Durchgange (§ 67) herzustellen; und zwar



Die grammatikalische Richtigkeit obiger Beispiele erklären die im § 110 in Erinnerung gebrachten Capitel und Lehrsätze.

Die Fortschreitung des Fundaments gründet sich auf § 21, jene der Stimmen auf die §§ 23, 24 und 25.

Das NB. im Beispiele b stützt sich auf die Lehrsätze der §§ 125 und 140.

Das NB. im 2. Takte des Beispieles d bezieht sich auf die Regel 1 des § 168, worin der Sept des Fundamentes die Freiheit ertheilt wurde, mit der Octave ihres Fundamentes wechselnotenweise umspielt zu werden.

Ebenso wird diese Octav h, bevor sie wieder auf die Sept a zurückgeht, mit ihrer oberen Wechselnote umspielt (siehe § 62).

Diese Umspielung der Sept und Octave des Fundamentes ist gleichsam eine melodische und durchaus keine harmonische, und macht auf die Zuhörer den Eindruck, als wie wenn die Accord-Sept den ganzen Takt liegen geblieben wäre, daher auch diese melodischen Umspielungen gar nicht beziffert werden.

Die Verbindung des Septaccordes der IV. Stufe mit dem Klange des Sept-, Quintsext- und Secundaccordes der I. Stufe ist im Durchgange unmöglich, wie folgende Beispiele zeigen:



denn bei a ist der neue Anschlag zwischen Tenor und Bass,

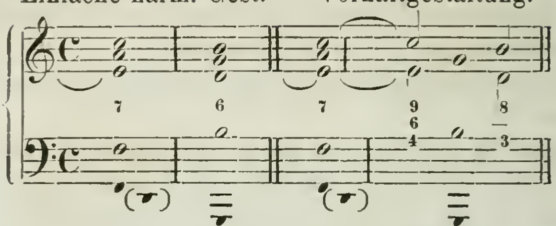
bei b jener zwischen Alt und Tenor ein dissonirender, wie die Bögen zeigen,

und bei c müsste der Bass f in die Durchgangs-Undecim springen, was nicht erlaubt ist (§ 61).

Den Klang des Secundaccordes der I. Stufe bekommt man aber auf der V. Stufe, wenn die Undecim und Tredecim derselben vorgehalten wird.

Beweis.

Einfache harm. Gest. Vorhaltgestaltung.



Hier ist auf dem Fundamente der V. Stufe die Undecim c und Tredecim e vorgehalten, und dadurch der Klang des Secund-accords der I. Stufe erzeugt worden, was zu beweisen war.

Der Schüler beginne nun zuerst mit dem Quintsext-, dann Terzquart-, endlich mit dem Secund-Accorde der IV. Stufe, und verbinde dieselben mit allen möglichen Accorden

der VII. Stufe nach § 173,
„ II. „ „ § 174,
„ V. „ „ § 175,
„ III. „ „ § 176,
„ VI. „ „ § 177 und
„ I. „ „ § 178.

Die Correctur seiner Ausarbeitungen kann nach dem erwähnten Uebungsbuche geschehen.

§ 179.

Schlusswort zum ersten Theil.

Wir haben mit dem § 178 das diatonische Fortschreiten in der Dur-Tonleiter beendet.

Es kann keine mögliche diatonische Accordverbindung einer Dur-Tonart geben, welche wir in unseren Ausarbeitungen nicht gezeigt hätten.

Der Schüler wird jedoch gut thun, diese gezeigten Accordverbindungen auch in andern Tonarten durchzuarbeiten.

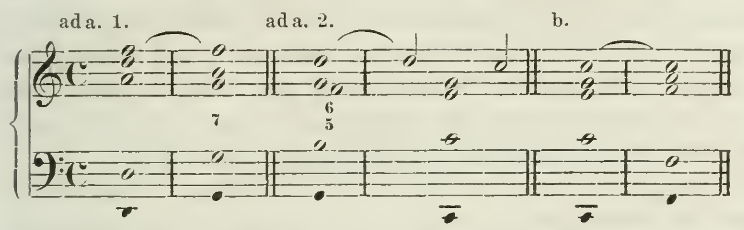
Thut er dies in allen zwölf, so ist es um so besser.

Ferner soll der Schüler alle Beispiele sowohl dieses Buches als seine eigenen auf dem Pianoforte, oder besser noch auf dem Harmonium oder der Orgel spielen, damit er sämmtliche Accordverbindungen in Dur seinem Gehöre gut einpräge.

Und nun noch zum Schlusse Einiges über die Vorbereitung und Bindung der Dissonanzen und Consonanzen.

Bis jetzt haben wir sowohl die Accord- als Vorhalts-Dissonanzen durch einen mindestens ebenso lange dauernden Ton, als die Dissonanzen festhielten, vorbereitet, respective gebunden (a).

Dasselbe thaten wir bei der Bindung von zwei Consonanzen (b), z. B.



Im 1. Beispiele ad a wurde die Sept f des Fundamentes G, durch eine gleich lange Note, nämlich die Terz f des Fundamentes D vorbereitet und gebunden.

Im 2. Beispiele ad a wurde die Vorhalts-Non d des Fundamentes C durch eine doppelt so lange Note, nämlich die Quint d des Fundamentes G vorbereitet, respective gebunden.

Endlich im Beispiele b wurde die Quint c des Fundamentes F, durch eine eben so lange Note, nämlich die Octave c des Fundamentes C gebunden.

Im Allgemeinen gilt daher die Regel: der Vorbereitungston kann länger, darf aber nie kürzer sein, wenn die Bindung dabei stattfindet.

Ist jedoch Letzteres nicht der Fall, d. h. wird die Accord- oder Vorhaltsdissonanz neu angeschlagen, so kann der Vorbereitungston auch kürzer sein, z. B.



Bei a ist der Vorbereitungston kürzer als die Accord-Sept e der IV. Stufe.

Bei b ist der Vorbereitungston kürzer als die Vorhalt-Tredecim der V. Stufe.

Bei c ist die Octave c des Fundamentes C kürzer als die Quint c des Fundamentes F.

Das ✕ ober der betreffenden Note macht dies anschaulicher.

Da wir schon von den Vorhalten gesprochen, so wollen wir, wie dies in den §§ 70, 76 und 82 versprochen wurde, des weiteren ausführen, warum es keine Nonen-, Undecimen- und Tredecimen-Accorde, die als solche Stammaccorde sein müssten, geben kann.

Es soll dies von dem sogenannten Nonen-Accorde gezeigt werden, da die Anwendung auch für die übrigen gilt.

Im § 89 lernten wir die verzögerte Auflösung des Vorhalts der Non kennen, welche dadurch entstand, dass der Vorhalt der Non nicht auf seinem Fundamente, von dem er eben den Namen hat, sondern auf einem andern Fundamente seine Auflösung erhielt; des bessern Verständnisses wegen führen wir das gegebene Beispiel hier nochmals an, und wolle der Schüler den § 89 hierzu recapituliren.



Dass die Vorbereitung des Vorhalts der Non oben bei a nicht nöthig ist, und die Non auch frei eintreten kann, lernten wir in § 99 kennen.

Nun vindicirt aber A. B. Marx in seiner Lehre von der musikalischen Composition, I. Theil (Leipzig bei Breitkopf und Härtel) pag. 171 gerade obiger Vorhaltgestaltung (b) auf der V. Stufe den Charakter und die Eigenschaften eines Stammaccordes, ja er bildet aus ihm, ganz eigenmächtig durch Weglassung des Grundtons d. i. unseres Fundamentaltons G (besser gesagt: mit Verschweigung des Fundaments) einen, wie er sagt, neuen Septimen-Accord h - d - f - a, der aber nichts anderes ist als der

Septimen-Accord der VII. Stufe von C dur, und zu seiner Geburt wahrlich nicht erst des sogenannten Nonen-Accords der V. Stufe bedurfte.

Wir haben zwar schon im § 70 dargethan, warum es keinen Nonen-Accord geben kann, nun wollen wir aber den Beweis vollgiltig zum Schlusse führen, und soll uns A. B. Marx, wenn auch unfreiwillig, dabei helfen.

Ist die Vorhaltgestaltung der Non wirklich ein Stammaccord, so müssen seine Umkehrungen Geltung haben; z. B.

Umkehrungen.

a. b. c. d. e.

9
7

erste Verwechslung
zweite Verwechslung
dritte Verwechslung
vierte Verwechslung

Nun sagt aber A. B. Marx Seite 168 selbst, dass die Tonfülle bei den Umkehrungen des Nonen-Accords bedenklich in den Weg tritt; ja dass diese Umkehrungen nur in besonderen Lagen ohne Verwirrung möglich sind.

Folgende Lagen der Verkehrungen des Nonenaccords, seinem Beispiele 199 pag. 168 nachgebildet, würden die Töne, nach seinen eigenen Worten, verwirrend in einander schieben:



er will oder kann aber nicht dem Schüler erklären, warum dies in obigen Lagen der Fall wäre.

Nun, wir wollen an der Hand unseres Systems die Gründe ihrer Unbrauchbarkeit entwickeln:

Jede Dissonanz, welche sich auf dem eigenen Fundamente auflösen kann, ist nach § 70 ein Vorhalt.

Obige Non nun a kann sich aber auf dem Fundamente G auflösen, mithin ist sie wirklich ein Vorhalt.

Ist dies aber der Fall, dann darf der Ton, wohin sich der Vorhalt auflöst, weder an noch über dem Vorhalte liegen (§ 71 Regel 7), und aus diesem und keinem anderen Grunde sind obige Gestaltungen, worin eigentlich die Auflösung der Non nur verzögert wird, grundfalsch, nicht aber blos verwirrend, wie Marx meint.

Sind aber die Umkehrungen eines Stammaccordes nicht in allen Lagen brauchbar, die vierte Umkehrung aber überhaupt und in keiner Lage gestattet, so kann von Umkehrungen in dem Sinne, wie wir sie beim Dreiklange und Septaccorde kennen gelernt haben, keine Rede sein, und ein solcher Accord, der keine Verwechslungen oder doch nur mit Beschränkung zulässt, kann kein Stammaccord sein.

Wahrhaft komisch wird Marx in seiner Verlegenheit (Anmerkung Seite 169), die Verwechslungen des Nonenaccords zu benennen.

Die erste Umkehrung (b) heisst er Sext-Septimen,
die zweite „ (c) „ „ Quart-Quint,
die dritte „ (d) „ „ Terz-Secund,
endlich die vierte „ (e) heisst er bald Septimen-, bald Sext-Septimen-, bald Sext-Nonen-Accord. Zum Schlusse sagt er endlich: „Nöthig sind uns alle diese breiten Namen nicht." Ja fürwahr! weder diese Namen noch diese Accorde überhaupt brauchen wir, um das ganze Harmonie-Gebiet mit Sicherheit zu beherrschen.

Und nun zum Schlusse nur noch einen praktischen Fingerzeig, wie der Schüler an der Hand seiner Wissenschaft die Vorhaltgestaltungen — von den eigentlichen Accorden mit Sicherheit unterscheiden kann.

Freilich sagt J. C. Lobe in seinem Lehrbuche „der musikalischen Composition" Seite 216 Absatz 2:

„Manche Vorhaltgestaltungen sehen wie bekannte Accorde „aus. Das Gefühl sagt uns in der Regel, ob solche Harmonie„erscheinungen Vorhalte oder wirkliche Accorde sind."

Das Gefühl soll also erklären, soll Lehrer sein in zweifelhaften Fällen? während doch die Lehre erst das Gefühl richtig leiten soll.

Es ist betrübend, solchen Auslassungen in Lehrbüchern zu begegnen, denn sie sind gewiss auch mit eine Ursache, dass man so häufig Naturalisten sprechen hört:

„Wozu brauche ich die Harmonielehre? Mein Gehör sagt „mir eben so gut, was richtig und was falsch ist.“

Doch kehren wir zu unserem Gegenstande zurück.

Nehmen wir an, wir fänden in einer Composition folgende Stelle:



so sieht die Harmonie bei c sowohl dem wirklichen Quartsextaccorde der ersten Stufe in C-dur ähnlich, als sie auch Vorhaltgestaltung sein kann.

Nun betrachten wir uns den Accord bei b.

Derselbe besteht aus dem Basse f, dessen Terz a, Quint c und Sept e; ist also ein Septaccord, und da beim Septaccord der Bass die Stufe anzeigt, worauf er steht, — der Septaccord der IV. Stufe.

Da nun diese Sept e eine Dissonanz ist, so darf sie durch Liegenbleiben keine Consonanz werden, sondern muss, wenn sie sich schon nicht auflösen, sondern noch liegen bleiben will, zu einer schlechteren Dissonanz werden.

Da nun aber unsere Sept e des Fundamentes F liegen blieb, so konnte das e bei c keine Consonanz, sondern nur eine schlechtere Dissonanz geworden sein.

Schlechter als die Sept sind aber: die Non, die Undecime und Tredecime.

Wäre nun das in Rede stehende e Non, so müsste das Fundament D sein. Auf dem Fundamente D ist aber g die Undecime, mithin Dissonanz, es hätten daher der Bass und Alt mit ihrem g nicht frei eintreten dürfen.

Wäre nun das genannte e Undecime, so könnte dies nur auf dem Fundamente H der Fall sein. Auf dem Fundamente H

ist aber g wieder eine Dissonanz, denn sie ist Tredecim, mithin hätten auch in diesem Falle der Bass und Alt mit ihrem g nicht frei eintreten dürfen.

Es bleibt daher nur mehr die Möglichkeit, dass unser e Tredecime des Fundamentes G ist, auf welch' Letzterem natürlich seine Octave ungehindert frei eintreten kann.

Ist aber e der Vorhalt der Tredecime, so ist das c im Sopran Vorhalt der Undecime auf dem Fundamente, und lösen sich beide bei d auch regelrecht und zwar in die Quint und Terz des Fundamentes G auf.

Es ist daher die Harmonieerscheinung bei c kein Quartsextaccord der I. Stufe, sondern die V. Stufe mit dem Vorhalte der Undecime und Tredecime.

Es bleibt nur noch zwischen der scheinbaren stufenweisen Fortschreitung des Fundamentes von F auf G nach § 45 die II. Stufe unterzulegen, und wir haben die zweifelhafte Harmonieerscheinung grammatikalisch erklärt.

Jetzt mag das Beispiel mit Beisetzung der Fundamente folgen:



Schluss des ersten Theiles.

Index
des ersten Theils.

Druckfehler.

Seite 8 Absatz 11 Zeile 3—4 statt f zu fis lies: e zu f ein grosser halber Ton und statt fis zu g lies: f zu fis ein kleiner halber Ton.

„ 62 Zeile 19 statt III. Stufe, lies: VII. Stufe.

„ 151 „ 3 statt (§ 71. 6) lies: (§ 71. 7).

„ 151 „ 4 von unten statt (§ 71. 6) lies: (§ 71. 7).

„ 183 „ 14 statt „eine Terz" lies: „eine Terz oder Sext".

„ 183 „ 20 „ „ „ „ „ „ „ „

„ 189 „ 15 von unten statt Tredecimen-Accord lies: Tredecimen-Vorhalt.

„ 190 „ 8 von oben statt: „Tredecimen-Accord" lies: „Tredecimen-Vorhalt".

„ 195 „ 19 von oben statt: „Tredecimen-Accord" lies: „Tredecimen-Vorhalt".

„ 195 „ 12 von unten statt: „Tredecimen-Accordes" lies: „Tredecimen-Vorhaltes".

„ 246 Absatz 2 Zeile 5 statt: „beim Secundaccorde der II. Stufe" lies: „beim Secundaccorde der V. Stufe".

„ 249 Zeile 4 von unten statt: „beim Dreiklange der V. Stufe" lies: „beim Dreiklang der II. Stufe".

„ 277 Zeile 8 von unten, statt: „Sextaccorde" lies: „Quartsextaccorde".

„ 287 Notenbeispiel c, statt: $\begin{matrix} 9 & 8 \\ & — \\ 4 & — \end{matrix}$ setze: $\begin{matrix} 9 & 8 \\ 6 & — \\ 4 & — \end{matrix}$

„ 316 Zeile 11 von oben, statt § 136, lies § 137,
„ 12 „ „ „ § 137, „ § 138,
„ 13 „ „ „ § 138, „ § 139,
„ 14 „ „ „ § 139, „ § 140,
„ 15 „ „ „ § 140, „ § 141,
„ 16 „ „ „ § 141, „ § 142.

„ 360 „ 8 „ unten „ könnten „ könnte.

Leipzig, Walter Wigand's Buchdruckerei.